



Die Welt ist eine Bühne
El mundo comedia es

ZARZUELA

Spanisches Musiktheater

Stephanie von Schmädel / Ulrike Mühlischlegel (Hg.)

Stephanie von Schmädel/Ulrike Mühlischlegel (Hg.)

ZARZUELA

Spanisches Musiktheater

Die Welt ist eine Bühne • El mundo comedia es

Eine Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz (IAI).

Die Abbildungen im Katalog stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, aus der Zarzuela-Sammlung des IAI.

Die Bildrechte liegen, wenn nicht anders gekennzeichnet, beim IAI.

Kuratorin der Ausstellung: Stephanie von Schmädel

Ausstellungsdesign: Claudia Bachmann

Satz: Patricia Schulze

1. Auflage 2016

ISBN: 978-3-935656-67-2

© Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Str. 37, 10785 Berlin

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

Inhalt

Vorwort	5
Stephanie von Schmädel/Ulrike Mühlischlegel	
Liebe, Lust und Leidenschaft zwischen Buchseiten: Die Zarzuela-Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts	7
Ulrike Mühlischlegel	
Zweimal Kuba und zurück: Transatlantische Passagen der Zarzuela	13
Tobias Brandenberger	
Die Untertitel im spanischen Musiktheater	21
Antje Dreyer	
Zarzuela á lo criollo: Ezequiel Soria und das argentinische Musiktheater	35
Stephanie von Schmädel	
Einblicke in die Zarzuela-Sammlung des IAI	43
Autorinnen und Autor	92

Vorwort

Stephanie von Schmädel/Ulrike Mühlischlegel

Die einst sehr beliebten Formen des spanischen Musiktheaters, die unter dem Begriff Zarzuela zusammengefasst werden, sind heutzutage oftmals in Vergessenheit geraten. Und das obwohl sie neben der klassischen Oper und Operette zu den Vorläufern von heute noch bestehenden Unterhaltungsformen wie der Revue, dem Variété oder dem Kino gehören. Zarzuela – das ist typisch spanisches Musiktheater, das seine Wurzeln in der spanischen Theatertradition des Siglo de Oro hat und diese mit Einflüssen aus der Oper und Operette verbindet. In den meist humorvollen und opulenten Bühneninszenierungen wechseln sich Text und Schauspiel mit Musik, Gesang und Tanz ab. Anders als bei der in Italien entstandenen Oper, die kaum oder keine gesprochenen Passagen enthält, charakterisiert sich die Zarzuela außerdem durch die Perspektive „von unten“ und den Einbezug von populären Elementen wie lokalen Schauplätzen, folkloristischen Liedern und Tänzen, regionalen Sprachen und Dialekten sowie typischen Figuren der spanischen und hispanoamerikanischen Gesellschaft.

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die Zarzuela unter dem Einfluss von Romantik und Nationalismus, von italienischer Oper und französischer Opéra comique in den spanischen und kurz darauf auch in den hispanoamerikanischen Städten zu einer der beliebtesten Arten der Freizeitunterhaltung. Die mit der Urbanisierung einhergehenden gesellschaftlichen und demographischen Veränderungen zu jener Zeit bringen neben einer Mehrklassengesellschaft ein neues Freizeitverhalten der Stadtbewohner und die Kommerzialisierung von Kulturereignissen hervor. Das spanische Musiktheater passt sich in Inhalt, Form und Quantität an die aufkommenden kommerziellen Bedürfnisse an. So werden in den großen Städten ab 1890 über das Jahr hinweg kontinuierlich mehrere hundert Zarzuelas aufgeführt, die eine große Vielfalt an überwiegend populärkulturellen Themen bedienen und typische Alltagsszenen der Städter oder der ländlichen Bevölkerung auf die Bühne bringen und nur manchmal an exotischen Schauplätzen spielen. Im Vordergrund der Handlung stehen häufig Liebes- und Familienbeziehungen, aber auch Themen rund um Geldangelegenheiten und Erbschaften oder Religion und Kirche. Während manche Stücke aktuelle politische Geschehnisse aus Madrid, Buenos Aires, Havanna oder aus den Provinzen aufgreifen, handeln andere wiederum von historischen Begebenheiten und übernatürlichen Ereignissen. Daneben finden sich des Weiteren humorvolle Bearbeitungen von beliebten Opern, Mythen und literarischen Klassikern.

Der Erfolg der Zarzuela ist zudem eng mit dem Phänomen des Teatro por horas verknüpft. Im Einklang mit den veränderten Gewohnheiten der neuen städtischen Arbeiterklasse werden mehrere kürzere Vorstellungen an einem Abend zu unterschiedlichen Preisen angeboten. Dadurch treten neue dramatische Kurzformen in Erscheinung, wie die einaktige Zarzuela des Género Chico, die sich im Gegensatz zur bisherigen zwei- bis dreiaktigen Zarzuela grande, durch ihre maximale Aufführungsdauer von einer Stunde auszeichnet. Um die Jahrhundertwende werden immer mehr Untergattungen der Zarzuela wie beispielsweise das Género ínfimo und Género frívolo sowie ganz neue Arten der Unterhaltung wie das Variété kreiert.

Das Aufkommen von Film und Radio ist es schlussendlich, was der Blütezeit des spanischen Musiktheaters ein Ende bereitet. Schrittweise werden in

das Teatro por horas Filmvorführungen eingeflochten, die die Aufführungen der Zarzuela ersetzen.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt die Zarzuela als nationalistisch vereinnahmte und mit der spanischen Franco-Diktatur verbundene Gattung. Erst seit der Jahrtausendwende sind ein erneuter Aufschwung in der Aufführungspraxis wie auch ein deutlicher Zuwachs des wissenschaftlichen Interesses festzustellen. So bringt das seit 1856 bestehende Teatro de la Zarzuela in Madrid gegenwärtig wieder der Moderne angemessene Inszenierungen auf die Bühne und gibt sorgfältig kommentierte Ausgaben der Libretti heraus. In der Forschung gewinnt die Zarzuela außerdem an Bedeutung als Quelle für Zeitgeschehen, Sitten und Mode, Gesellschaft und populäre Sprache. Sie ist gleichermaßen für die Kulturwissenschaft, Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft, aber auch für die Geschichte und Landeskunde ein interessanter Untersuchungsgegenstand.

Die Ausstellung *Zarzuela. Spanisches Musiktheater* im Lesesaal des Ibero-Amerikanischen Instituts setzt sich innerhalb des Schwerpunkts Spanien der Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit den Besonderheiten dieser Musiktheatergattung auseinander. Anhand der vielfältigen Bestände in der Bibliothek lädt die Ausstellung dazu ein, einen multimedialen Blick auf das Genre der Zarzuela und ihre Verbreitung in Spanien und Hispanoamerika von der Vergangenheit bis heute zu werfen. Neben papierbasierten Medien wie dem Libretto, Notendruck und Plakat werden auch Szenenbilder sowie Filmausschnitte aus Zarzuela-Aufführungen und Hörbeispiele der schönen und eingängigen Musikstücke ausgestellt. Der Katalog ergänzt diese Annäherung in Bild, Ton und Text durch aktuelle Erkenntnisse aus der Zarzuela-Forschung. So beleuchtet der Beitrag von Ulrike Mühlischlegel die Einordnung der Zarzuela-Sammlung in die populärkulturellen Sammlungen im Ibero-Amerikanischen Institut und die Provenienz dieser Bestände. Tobias Brandenberger beschäftigt sich in seiner Abhandlung mit Aspekten der kulturellen Übersetzung von Inhalten und Techniken der Zarzuela zwischen Spanien und Kuba, wobei deutlich gemacht wird, dass der Austausch in beide Richtungen stattfindet. Der Artikel von Antje Dreyer setzt sich kritisch mit dem Phänomen der Selbstbezeichnungen der Zarzuela auseinander und wie mit diesen in der Forschung umgegangen wird. Sie befasst sich daher mit einer Grundsatzfrage in der Zarzuela-Forschung, die die häufig willkürliche Identifizierung von Subgattungen im Konvolut von Texten behandelt. Und schließlich beleuchtet Stephanie von Schmädel die Besonderheiten der argentinischen Zarzuela und die Entstehung einer eigenen lokaltypischen Form des populären Musiktheaters.

Zu guter Letzt möchten wir all denjenigen ein herzliches Dankeschön aussprechen, die diese Ausstellung und den Katalog ermöglicht haben. Allen voran danken wir den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Ibero-Amerikanischen Instituts, die mit ihrem großen Engagement im Wesentlichen zum Gelingen des Projektes beigetragen haben. Ein besonderer Dank gilt der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien durch deren großzügige Unterstützung die Ausstellung und Digitalisierung der Zarzuela Sammlung ermöglicht wurde. Unter www.iaidigital.de sind die Zarzuela-Libretti und Notendrucke des Ibero-Amerikanischen Instituts weltweit frei und direkt zugänglich. Damit wird eine dauerhafte Verbesserung des Zugangs zur Gattung des Musiktheaters in Spanien und Hispanoamerika ermöglicht. In diesem Sinne: Bühne frei und gute Unterhaltung mit diesem Stück spanischer und hispanoamerikanischer Populärkultur!

Liebe, Lust und Leidenschaft zwischen Buchseiten: Die Zarzuela- Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts

Ulrike Mühlshlegel

Ibero-Amerikanisches Institut Berlin

Die Zarzuela-Bestände am Ibero-Amerikanischen Institut gehen sowohl auf die Gründungszeit des Instituts und seiner Bibliothek zurück als auch auf kontinuierliche Ankäufe und die Weiterentwicklung der Sammlung in den vergangenen 85 Jahren. Sie fügen sich nahtlos ein in die umfangreichen Sammlungen des Instituts zum Theater und zur Populärkultur, die unter anderem die argentinischen Theater- und Romanzeitschriften und die *Biblioteca criolla* von Robert Lehmann-Nitsche umfassen.

Die Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts besitzt eine Sammlung mit über 1.600 Titeln spanischer und hispanoamerikanischer Musiktheaterstücke bzw. Singspiele aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Werken, die in Spanien zwischen 1800 und 1930 gedruckt wurden, Druckwerke aus Lateinamerika sind nur in geringer Anzahl vorhanden.¹ Der Gattungsbegriff Zarzuela umfasst auch Formen wie Entremeses und Sainetes.²

Zarzuela-Texte wurden vor allem im 19. Jahrhundert aus Kostengründen auf dünnem, fragilem Papier gedruckt. Sie sollten die populären Stücke preiswert weiter verbreiten und die Zarzuela-Aufführungen begleiten. Aufgrund dieser mangelnden Qualität der Druckerzeugnisse sowie ihres populären Charakters sind Zarzuela-Texte in zeitgenössischen Bibliotheken nur selten erhalten. Die ehemals bedeutende Zarzuela-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin mit ca. 1.300 Texten aus der Zeit 1840 bis 1930 gilt komplett als Kriegsverlust. Deshalb ist die Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts aufgrund ihrer Größe und ihres Inhaltes in Deutschland nunmehr einzigartig.

Die *Biblioteca criolla*

Erste Zarzuela-Texte finden sich bereits in der heute als *Biblioteca criolla* bekannten Sammlung, die der deutsche Anthropologe Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) aufbaute. Lehmann-Nitsche lebte zwischen 1897 und 1930 in La Plata (Argentinien) und unternahm im Rahmen seiner Forschungen zur physischen Anthropologie, Kulturanthropologie und Ethnologie – darin eingeschlossen Mythologie, Folklore und Kultur der Gauchos – zahlreiche Reisen im Land.³ Seine Aufgeschlossenheit für fremde Kulturen, seine Neugierde und seine Sammelleidenschaft führten dazu, dass Lehmann-Nitsche eine Vielzahl von Materialien zusammentrug, die den tiefgreifenden sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Wandel Argentiniens an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert dokumentierten. In seinen Sammlungen finden sich Materialien und Zeugnisse, die zur damaligen Zeit scheinbar keinen dokumentarischen Wert hatten, die heute aber wichtige und wertvolle Quellen für die Forschung darstellen: Fotos und Postkarten, Zeitungsausschnitte, Werbebroschüren und Groschenhefte.⁴



Exlibris der *Biblioteca criolla* von Robert Lehmann-Nitsche

¹ Zur problematischen Quellenlage der hispanoamerikanischen Zarzuelas siehe Reinstädler (2014) sowie den Beitrag von Brandenberger in diesem Band.

² Zu den Gattungsbegriffen siehe den Beitrag von Antje Dreyer in diesem Band.

³ Zur Biographie von Robert Lehmann-Nitsche siehe Carreras (2015) und die dort aufgeführte Literatur, zu seinem Werk siehe Carreras (2015), Carrillo Zeiter (2015) sowie Chicote (2007 und 2015); zum Nachlass am Ibero-Amerikanischen Institut siehe Bremer (2008); zur *Biblioteca criolla* siehe ebenfalls Carrillo Zeiter (2015) sowie Parodi Lisi/Morales Saravia (1986).

⁴ Das Ibero-Amerikanische Institut bewahrt außerdem den Nachlass von Robert Lehmann-Nitsche mit seiner umfangreichen Korrespondenz auf.

Von Liebe, Mord und Alltag

Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts

Peter Altekürger/Katja Carrillo Zeiter (Hg.)



Titelbild des Katalogs zur Ausstellung der Theater- und Romanzeitschriften im Ibero-Amerikanischen Institut (2014)

Die *Biblioteca criolla* besteht aus mehr als 1.000 Heftchen, Broschüren und kleinen Büchern mit Populärliteratur und Gaucho-Literatur, Kurzromanen, Theaterstücken, Zarzuelas, Sainetes und Tango-Texten, aber auch den großen Klassikern der europäischen Literatur, wie sie damals am Rio de la Plata verbreitet und rezipiert wurden. Lehmann-Nitsche fasste diese zwischen 1880 und 1925 entstandenen kleinformatigen Drucke, überwiegend aus Argentinien und Uruguay, in der *Biblioteca criolla* zusammen. Zunächst erhielten die Druckwerke einen Stempel „R. Lehmann-Nitsche Biblioteca criolla“, später klebte er ein entsprechendes Exlibris „Biblioteca criolla Robert Lehmann-Nitsche“ ein. So erhielten diese Materialien den Charakter einer systematisch zusammengetragenen Sammlung, wenn sie auch zuerst als Einzelstücke und Zeugnisse einer großen Sammelleidenschaft erworben wurden.⁵

Die Sammlung Theater- und Romanzeitschriften

Der Erwerb von großen Teilen der *Biblioteca criolla* durch den Bibliotheksdirektor Hermann Hagen begründete die umfangreichen Sammlungen von Materialien der Populärkultur am Ibero-Amerikanischen Institut.⁶ Ihr schließt sich chronologisch die Sammlung der Theater- und Romanzeitschriften an, die die darauf folgende Epoche der argentinischen Populärliteratur vertritt. Dabei handelt es sich um periodisch (häufig im Wochenrhythmus) erschienene Publikationen in Heftchenform, ca. 30 Seiten umfassend, die jeweils einen abgeschlossenen Kurzroman oder ein Theaterstück enthalten. Die Blütezeit dieser Gattung lag in den 1920er und 1930er Jahren, in denen der argentinische Buchmarkt noch unterentwickelt war und Bücher zu hohen Preisen verkauft wurden. Als in den 1940er Jahren immer mehr neue Verlage und Buchhandlungen entstanden und zugleich der Rundfunk immer mehr Verbreitung fand, verschwanden die Theater- und Romanzeitschriften nach und nach.⁷

Diese Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts umfasst über 160 verschiedene Titel mit mehr als 6.000 Einzelheften. Außer den bereits erwähnten Kurzromanen und Theaterstücken finden sich hier Tangotexte, erotische Literatur, Skripte von Hörspielen, Erzählungen für Kinder und auch einige Zarzuelas und Sainetes.⁸

Die Sammlung Zarzuela

Ein Großteil der Libretti dieser Sammlung wurde im Jahr 2002 von der University of North Carolina (Chapel Hill) übernommen, im Rahmen eines Tauschprojektes, bei dem das Ibero-Amerikanische Institut Dubletten katalanischer Bücher nach Chapel Hill schickte. Dieser Teil der Sammlung enthält Zarzuelas, Entremeses, Sainetes und Dramen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Verlagsorte liegen in den meisten Fällen in Spanien, einige wenige Libretti wurden in spanischer Sprache in Frankreich oder Italien gedruckt. Die Texte sind auf Spanisch und Katalanisch verfasst, vereinzelt auch Valencianisch oder Galicisch, oder sie enthalten baskische, valencianische bzw. galicische Textpassagen. Neben originalen spanischen Zarzuelas finden sich auch Übersetzungen und Adaptionen von Operetten von Jacques Offenbach, Paul Lincke und anderen.

⁵ Das Material wurde 2015/2016 im Rahmen des Projektes „Biblioteca criolla: Populärkultur vom Rio de la Plata“, gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), digitalisiert und steht in den Digitalen Sammlungen des Ibero-Amerikanischen Instituts zur Verfügung (<www.iaidigital.de>).

⁶ Zum Erwerb der *Biblioteca criolla* durch das Ibero-Amerikanische Institut siehe auch Carreras 2015: 19.

⁷ Für eine ausführliche Darstellung des Genres der Theater- und Romanzeitschriften sowie der Herstellung und Verbreitung der Heftchenliteratur siehe Bremer (2014), Carrillo Zeiter (2014) und Richter (2014).

⁸ Ein großer Teil der Sammlung wurde – um ihn vom Säurefraß und Papierzerfall zu retten – im Jahr 2013 im Rahmen des Projektes „Argentinische Populärkultur“, gefördert durch die BKM, digitalisiert und steht seither in den Digitalen Sammlungen des Ibero-Amerikanischen Instituts zur Verfügung (<www.iaidigital.de>).

Die Herkunft der Sammlung in der University of North Carolina (Chapel Hill), aus der die meisten der Libretti des Ibero-Amerikanischen Instituts stammen, lässt sich nicht in vollem Umfang klären. Eine Reihe US-amerikanischer Bibliotheken verfügt über große Sammlungen, sogenannte *Spanish Drama Collections*, die Werke vom Siglo de Oro bis zum 20. Jahrhundert umfassen. Zu den Bibliotheken mit den wichtigsten Beständen – jeweils ca. 10.000 bis 15.000 Titel – gehören die Einrichtungen der University of North Carolina (Chapel Hill), University of Illinois (Urbana-Champaign), University of Dartmouth (Hanover/New Haven), Northwestern University (Evanston/Illinois) und University of Texas (Austin), aber auch die Kongressbibliothek in Washington und die Öffentliche Bibliothek in New York.⁹ Die Sammlungen sind durch eine Reihe von bibliographischen Studien näher beschrieben und erschlossen.¹⁰ Bei der Entstehung dieser Sammlungen standen meist interessierte Einzelpersonen, sowohl Wissenschaftler als auch Privatpersonen, im Zentrum. Von ihnen erwarb die jeweilige Bibliothek zu einem späteren Zeitpunkt die Werke.

Die *Spanish Drama Collection* oder auch *comedias sueltas* an der University of North Carolina umfasst rund 25.000 Titel. Die meisten wurden ab 1830 gedruckt, etwa 2.000 Titel sind älter.¹¹ Nach Valladares (2008: 325) wurden etwa 12.000 Titel im Jahr 1933 über die Buchhandlung Millà in Barcelona erworben, die über ein großes Archiv von Dramen und verwandten Texten verfügte.¹² Ein anderer Teil, die sogenannte Sammlung Borrás mit 3.000 Titeln, wurde von William A. McKnight (1911-1986) erworben, der als Professor für romanische Literaturen von 1936 bis 1978 am Department of Romance Languages der University of North Carolina in Chapel Hill tätig war.¹³

Die Zarzuela-Libretti, die aus Chapel Hill in die Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts gekommen sind, gehören auf jeden Fall zu einzelnen unterschiedlichen Gruppen. Es befinden sich darunter Exemplare ohne jegliche Gebrauchsspuren, Exemplare mit Widmungen, Besitzernamen oder Stempeln von Buchhandlungen und Exemplare mit handschriftlichen Anmerkungen in Tinte oder Bleistift. Durch die mehrfache buchbinderische Bearbeitung und den Beschnitt der Seiten in den Bibliotheken sind wichtige Indizien für die Provenienz heute nicht mehr nachzuweisen. Die Besitzernamen sind zu einem großen Teil beschnitten und unleserlich, da sie sich am äußersten oberen Rand des Titelblatts befanden. Andere Namen sind sehr allgemein („Miguel Alvarez“), so dass eine Zuordnung nicht möglich ist. Die Widmungen deuten auf Buchschenkungen unter verschiedenen Beteiligten der Zarzuela hin, darunter Autoren und Dirigenten. Einige Libretti tragen Stempel von Buchhandlungen, so beispielsweise denjenigen der „Librería de Cuesta Madrid“ bzw. „Librería de la Viuda e Hijos de Dⁿ J. Cuesta Madrid“. Weitere Besitzstempel weisen auf die Herkunft aus dem Archiv des Verlegers Enrique Arregui¹⁴ hin („Biblioteca Lirico Dramática Enrique Arregui Editor“ oder „Gran Archivo Musical y Copistería Arregui y Aruej“). Arregui besaß einen der führenden Theaterverlage im Madrid des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wenn er auch nicht an die Monopolstellung von Florencio Fiscowich y Díaz de Antóñana y Valverde (1851-1915) heranreichte. Diese Verleger kauften den Autoren und Komponisten ihre Werke mitsamt den Rechten ab, um die Texte und Noten anschließend zu vervielfältigen und zu verkaufen oder für Aufführungen zu verleihen. Teilweise betrieben sie auch die Übersetzung der Werke und ihre Aufführungen im Ausland. Alle Einnahmen daraus gingen an den Verleger. Um die Interessen und Rechte der Autoren stärker zu gewährleisten, wurde 1899 die *Sociedad de Autores Españoles* (SAE) gegrün-

⁹ Für eine ausführliche Auflistung siehe Valladares (2008: 325-333), jeweils mit kurzen Bestandsangaben und Informationen zur Herkunft der Sammlungen.

¹⁰ Siehe McKnight/Barret Jones (1965) zu den *comedias sueltas* in der Universitätsbibliothek in Chapel Hill, Regueiro (1971) zu Theaterstücken des Siglo de Oro in der Bibliothek der University of Pennsylvania, Vilar-Paya (1993) zur Zarzuela-Sammlung der University of Columbia sowie zahlreiche weitere Literatur, die Valladares 2008 verzeichnet.

¹¹ Siehe McKnight/Barrett Jones (1965: v) und Valladares (2008: 325).

¹² 1901 von Lluís Millà in der Carrer de Sant Pau im Stadtviertel Raval gegründet und von drei Generationen der Familie Millà geführt, musste die Buchhandlung im Mai 2015 schließen und ist seither nur noch im Internet und auf Straßenmärkten aktiv.

¹³ Inzwischen sind ca. 12.000 Werke unter dem Titel *Spanish Drama Collection Chapel Hill* online verfügbar (<<https://archive.org/details/spandr>>).

¹⁴ Auch: Enrique Larrumbe y Arregui.



Schallplatten-Cover von *El Puñao de Rosas* in einer Aufnahme aus dem Jahr 1962

det, die einen Teil der für die Aufführungsrechte erzielten Einnahmen an die Autoren weitergab.¹⁵ Auch aus dem Archiv der SAE sind Libretti mit Besitzstempel („Sociedad de Autores Españoles Madrid“) in der Sammlung vorhanden. 1934 ging die SAE zusammen mit vier weiteren Verwertungs- und Rechtsgesellschaften in der Sociedad General de Autores Españoles auf.¹⁶ Treibende Kraft war dabei der Vorstand, dem unter anderem der Schriftsteller Tomás Borrás angehörte. Dieser war wiederum der Besitzer der oben erwähnten, von William McKnight für die University of North Carolina erworbenen *Borrás Collection for the Study of the Spanish Drama*.

Rückschlüsse auf die Rolle der Verleger wie Enrique Arregui bei der Vermarktung der Zarzuelas und ihren Aufführungen im Ausland lassen sich aus den handschriftlichen Notizen ziehen, die mit Bleistift auf den Titelblättern einiger Zarzuelas gemacht wurden. Hier findet sich „excelente“ neben „chato“ und „poco apto para Viena“. Eine ausführliche Untersuchung aller Libretti aus

der Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts, wie auch (soweit vorhanden)¹⁷ der Titelblätter aus der Sammlung der University of North Carolina im Hinblick auf Besitzstempel, Widmungen und handschriftliche Anmerkungen könnte substanziiell dazu beitragen, die Verbreitungs- und Vermarktungswege der Zarzuela im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert in Spanien zu erhellen.

Die beschriebene Sammlung von Zarzuela-Libretti wird im Ibero-Amerikanischen Institut ergänzt durch Partituren und Notenauszüge sowie durch eine Anzahl von Programmheften, die von kleinen Faltblättern bis zu den aufwändigen Ausgaben aus dem Teatro de la Zarzuela (Madrid) reichen, die kritische Ausgaben der Partituren einschließen.

Zarzuelas in den Sondersammlungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Die in den Sondersammlungen des Ibero-Amerikanischen Instituts vorhandenen Materialien ermöglichen eine umfassende Betrachtung dieses multimedialen Genres in Bild und Ton und ergänzen damit die gedruckten Materialien. Hier ist an erster Stelle die Phonotheek zu nennen. Sie entstand aus einer kleinen Sammlung von Tonaufnahmen, Partituren und Büchern zur Musik, die von 1939 bis 1943 aufgebaut wurde. Der systematische Ausbau der Phonotheek ist jedoch Alden Dittmann (1930-2003) zu verdanken.¹⁸ Der chilenische Agronom übernahm 1964 die Sondersammlungen und setzte dabei die Schwerpunkten in der klassischen Musik, der Folklore und den ethnographischen Aufnahmen in der Phonotheek. Heute umfasst diese 41.000 Tonträger: LPs, Singles und Schellackplatten, Kassetten, Tonbänder und CDs. Den Nutzerinnen und Nutzern stehen Abspielgeräte für all diese Materialien zur Verfügung. In der Phonotheek finden sich ca. 300 Aufnahmen von Zarzuelas und Sainetes, sowohl auf Vinyl als auch auf CD, darunter die komplette von Televisión Española produzierte Serie mit ca. 100 LPs.

¹⁵ Zur *Sociedad de Autores Españoles* und zur starken Stellung der Verleger siehe Sánchez García (2002b: 115-125), zum Urheberrecht in Spanien in jener Zeit siehe Sánchez García (2002a).

¹⁶ Siehe Sánchez García (2002b: 126-128).

¹⁷ Bei den Digitalisaten (<<https://archive.org/details/spandr>>; siehe Fußnote 13) fehlen teilweise die Titelblätter.

¹⁸ Aharonián (1999) stellt Alden Dittmann ausführlich vor.

Auch in der Filmsammlung, die ca. 6.000 Filme auf Video und DVD anbietet, sind Zarzuelas zu finden. Sie bringen vor allem die Aufführungen des Teatro Real de Madrid und des Teatro de la Zarzuela (ebenfalls Madrid) auf den Bildschirm.

Ausblick

In der Forschung gewinnt die Zarzuela zunehmend an Bedeutung als Quelle für Zeitgeschehen, Sitten und Mode, Gesellschaft und populäre Sprache. Sie ist gleichermaßen für Kulturwissenschaft, Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft, aber auch in Geschichte und Landeskunde ein interessanter Untersuchungsgegenstand. Dabei stellt die Verfügbarkeit der älteren Originaltexte ein großes Desiderat für Forscherinnen und Forscher dar. Das von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) geförderte Projekt zur Digitalisierung der Zarzuelas aus dem Ibero-Amerikanischen Institut und ihre Bereitstellung im Open Access ist aufgrund dieses gewachsenen Interesses aus Wissenschaft und Kultur entstanden.¹⁹ Mit dem Projekt sollen wissenschaftliche und bibliothekarische Desiderata verringert und das spanische Musiktheater einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt werden. Die durch ihre Größe international bedeutende Sammlung spanischer Musikkultur wird durch die vollständige Digitalisierung überregional zugänglich gemacht und das vom Papierzerfall bedrohte Kulturgut wird dauerhaft erhalten.

Bibliographie

Aharonián, Coriún (1999): „El chileno genoroso que ayudaba a todos en silencio“. In: *Revista musical chilena* 53: 191, S. 82-87. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901999019100005>> (letzter Zugriff am 19.10.2016).

Altekrüger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.) (2014): *Von Liebe, Mord und Alltag. Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

— (Hg.) (2015): *Ganoven, Gauchos und Gesänge. Die Biblioteca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

Bremer, Thomas (2008): *Stichwort Argentinische Popularkultur: zur Bedeutung und Erschließung des Nachlasses von Robert Lehmann-Nitsche*. Halle: Martin-Luther-Universität.

— (2014): „Immigrantentheater und Theaterzeitschriften in Argentinien 1890-1920“. In: Altekrüger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.): *Von Liebe, Mord und Alltag. Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, S. 27-39.

Carreras, Sandra (2015): „Der Forscher und seine Sammlungen: Robert Lehmann-Nitsche im deutsch-argentinischen wissenschaftlichen Netzwerk“. In: Altekrüger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.): *Ganoven, Gauchos und Gesänge. Die Biblioteca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, S. 9-19.



DVD-Cover einer Aufführung von *Luisa Fernanda* von 2007

¹⁹ Ab Dezember 2017 wird die komplette Sammlung verfügbar sein unter <www.iaidigital.de>.

Carrillo Zeiter, Katja (2014): „Erziehen und unterhalten: Verlagsprojekte in der Hochzeit der massenhaften Buchproduktion“. In: Altekürger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.) (2014): *Von Liebe, Mord und Alltag. Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut. S. 41-52.

— (2015): „Eine Suche nach dem argentinischen Volk: Robert Lehmann-Nitsches Sammlung im Kontext volkskundlicher Forschungen des 19. Jahrhunderts“. In: Altekürger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.): *Ganoven, Gauchos und Gesänge. Die Biblioteca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, S. 33-45.

Chicote, Gloria (2007): „Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular“. In: Chicote, Gloria/Dalmaroni, Miguel (Hg.): *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España, América Latina, 1880-1930*. Rosario: Beatriz Viterbo, S. 47-64.

— (2015): „Die atemberaubende Dichte des Populären in der Biblioteca criolla“. In: Altekürger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.): *Ganoven, Gauchos und Gesänge. Die Biblioteca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, S. 21-32.

McKnight, William A./Barrett Jones, Mabel (1965): *A Catalogue of Comedias Sueltas in the Library of the University of North Carolina*. Chapel Hill: University of North Carolina Library.

Parodi Lisi, Cristina/Morales Saravia, José (1986): *Inmigración y literatura popular en el Río de la Plata: la „Biblioteca criolla“ del fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Ibero-Americano de Berlín*. Berlin. [Typoskript, 47 Seiten].

Regueiro, José M. (1971): *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Comedia Collection in the University of Pennsylvania Libraries*. New Haven: Research Publ.

Reinstädler, Janett (2014): „Últimos bailes de combate: la zarzuela cubana como canto (final) del imperio español“. In: Brandenberger, Tobias (Hg.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlin: Lit, S. 155-172.

Richter, Johanna (2014): „Kiosk, Straßenbahn und billiges Papier. Der Boom der Theater- und Romanzeitschriften im Kontext der Buchmarktgeschichte“. In: Altekürger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.) (2014): *Von Liebe, Mord und Alltag. Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut. S. 13-25.

Sánchez García, Raquel (2002a): „La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936“. In: *Hispania. Revista española de historia* 63: 212, S. 993-1020. <<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/issue/view/23>> (letzter Zugriff am 12.10.2016).

— (2002b): „La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)“. In: *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea* 15, S. 205-228. <http://eprints.ucm.es/17004/1/Sociedad_de_Autores_ESpa%C3%B1oles.pdf> (letzter Zugriff am 19.10.2016).

Spanish Drama, <<https://archive.org/details/spandr>> (letzter Zugriff am 19.10.2016).

Valladares, Miguel (2008): „En busca del corpus bibliográfico: el teatro del XIX y principios del XX (Encuentro de bibliotecarios, archivistas, documentalistas e investigadores)“. In: Swislocki, Marsha/Valladares, Miguel (Hg.): *„Estrenado con gran aplauso“: teatro español, 1844-1936*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 307-344.

Vilar-Paya, Luisa (1993): *Columbia University Libraries Music Library Zarzuela Collection*. New York: Columbia University. <http://www.columbia.edu/cu/libraries/inside/working/RBML_Finding_Aids/ldpd_rbml_5003059.pdf> (letzter Zugriff am 14.10.2016).

Zweimal Kuba und zurück: Transatlantische Passagen der Zarzuela*

Tobias Brandenberger

Georg-August-Universität Göttingen

Die Zarzuela, gemeinhin als typisch spanisch angesehenes Genre populären Musiktheaters, befindet sich durch ihre häufig auch von der Forschung zu wenig beachtete Multimedialität an einer faszinierenden Schnittstelle, an der Text, Musik und Theater aufeinander treffen. Anhand dieser Tradition,¹ die ihre Blütezeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts erreicht, werden auch Aspekte genau jener transkulturellen Dynamik deutlich, die zwischen verschiedenen Arealen der hispanischen Welt stattfinden. So ist die Zarzuela trotz der vorherrschenden und in ihrer Eingeschränktheit falschen Wahrnehmung, die sie vorwiegend oder sogar ausschließlich in Spanien verortet – parallel zu einigen *cantes flamencos*, besonders den *colombianas* oder den *guajiras*, deren andalusische Vorbilder nach Amerika gebracht wurden, von dort zurückkehrten und wieder die einheimische Tradition beeinflussten – ein Phänomen des transatlantischen Austauschs.

Natürlich ist es offensichtlich, dass wir es hier zunächst mit einer zutiefst spanischen Gattung zu tun haben: durch ihre historische Verwurzelung (nicht umsonst nimmt ihr Name Bezug auf die Dornbüsche, die das königliche Schloss in der Nähe von Madrid umgaben), durch das volkstümliche spanische Kulturerbe, das die Musik der Zarzuela charakterisiert, und durch ihre früher frequenten und heute selteneren Aufführungen in den Theatern Madrids, Barcelonas und auf den Bühnen zwischen Oviedo, Valencia und Cádiz. Andererseits präsentiert sich dieses Genre mit einigem Erfolg auch außerhalb der Landesgrenzen als ein von Spanien ausgehendes Exportprodukt. So werden vereinzelt in europäischen Theatern und Konzertsälen Zarzuelas aufgeführt; und umgekehrt darf nicht vergessen werden, dass die Arbeit der spanischen Komponisten und Librettisten zu jener Zeit in intensiver Beziehung mit der Pariser und Wiener Operette steht.

Doch findet die Zarzuela mit ihrer Mischung und Interaktion verschiedener Komponenten – gesprochenem und gesungenem Text, Instrumentalmusik, Tanz, aufbereitet für die Umsetzung und Übermittlung auf der Bühne und mit ausdrücklichem Bezug zur kulturellen Tradition, die in vielen Werken Hand in Hand geht mit einer sozialen und politischen Funktion – ihren eigenen Platz auch in verschiedenen hispanoamerikanischen Ländern und öffnet damit neue Wege, die wiederum zur Iberischen Halbinsel zurückführen. Es soll hier gezeigt werden, welche Mechanismen bei der kulturellen Übertragung zwischen der ehemaligen Kolonie (im konkreten Fall Kuba) und Spanien wirken: Auf welche Weise führt ein Rezeptionsprozess innerhalb eines anderen kulturellen Kontextes zu einer eigenständigen Produktion? Und was ist das, was wiederum aus dem amerikanischen Land nach Spanien zurückkehrt und Eingang in die spanische Zarzuela findet?

Uns interessiert vor allem (und in zwei komplementären Aspekten) die Herausbildung des Eigenen, nicht nur als Ansammlung von Charakteristika, die die Ästhetik eines Produkts ausmachen, sondern ebenso als Schlüssel zur Identität, die Entwicklung einer kollektiven Selbstwahrnehmung, eines kohärenten

* Übersetzung aus dem Spanischen ins Deutsche von Cornelia Klinghammer, Ulrike Mühlischlegel und Stephanie von Schmädel.

¹ Übergreifendes Referenzwerk ist Casares Rodicio (2006); ausführliche Überblicke bieten auch Alier (2002), Webber (2002) und Temes (2014), sowie die kürzlich publizierten Bände von González Lapuente und Honrado Pinilla (2014 und 2015), Brandenberger (2014) und Brandenberger/Dreyer (2016).



Das Teatro de Tacón in Havanna (1855)
(© B. May & Compañía, Havana; Storch & Kramer, Berlin / Wikimedia Commons)

kollektiven Bewusstseins mithilfe dieser Merkmale. Auf welche Weise wird die spanische Zarzuela kubanisiert und wie trägt sie zur Untermauerung der Identitätsparameter derer bei, die sie auf der Insel praktizieren? Und in welcher Form ist Kuba in der spanischen Zarzuela präsent, auch mit dem Ziel der

Spanier zur damaligen Zeit, sich ihres Wesens selbst zu vergewissern?

Eine auch nur oberflächliche Untersuchung dieser Fragen erfordert zweifellos eine interdisziplinäre Annäherung, wenngleich derartige Herangehensweisen in den Arbeiten zu unserem Genre nicht besonders stark repräsentiert sind. Eine ungeeignete Methodologie zu wählen, würde jedoch bedeuten, die untersuchten Manifestationen mal in ihrer Gesamtheit, mal als Einzelwerke auf etwas zu reduzieren, das sie nicht sind: ein Produkt, das ausschließlich einem einzigen Bereich zuzuordnen ist, Literaturwissenschaften, Musikwissenschaft oder, mit etwas Glück, Theaterwissenschaften. Somit würden sie eines ihrer herausragendsten Charakteristika beraubt: der Interaktion verschiedener Komponenten sowohl bei ihrer Herstellung durch Librettisten und Komponisten als auch bei ihrer Verbreitung und Umsetzung durch Theateraufführungen oder über Kanäle wie Radio, Kino, Fernsehen oder Video und der entsprechenden Rezeption durch das Publikum.

Bei der Beschäftigung mit Zarzuela(s) ist also idealerweise eine erweiterte Perspektive anzuwenden, die dem Phänomen an sich gerecht wird, indem das Textsubstrat (Libretto), die Partitur und, wo dies möglich ist, die szenische Realisierung (sowohl die Umsetzung auf der Bühne als auch die filmische Umsetzung) untersucht werden.

Bereits zu einem frühen Zeitpunkt ist Kuba – ohne die Geschichte in Ländern wie Kolumbien, Argentinien, Peru oder Mexiko außer Acht zu lassen zu wollen – ein privilegierter Ort für die Zarzuela² und mit Sicherheit die Umgebung, in der das Genre im Laufe des 19. Jahrhunderts am besten Wurzeln schlagen kann. Spanische Theaterkompanien kommen, wie auch in andere hispanoamerikanische kulturelle Zentren, insbesondere ab den 50er Jahren³ auf die Insel und ihre Bühnen, wo sie diese Art des lyrischen Theaters pflegen, verbreiten und fördern.

Zwei Besonderheiten sind ausgesprochen relevant und sollen hier hervorgehoben werden. Zum einen ist es bemerkenswert, dass sehr bald neben den herausragenden Stücken des spanischen Repertoires im engeren Sinne (z.B. Zarzuelas von Barbieri, Gaztambide) kubanische Librettisten und Komponisten versuchen, sich diesem Genre, das Erfolg, Ruhm und Wohlstand verspricht, zu widmen. Zu beobachten ist eine schnelle Übernahme dieser neuen kulturellen Manifestation, nicht nur als ein aus Europa importiertes Produkt, sondern als eine eigene Tradition der kubanischen Gesellschaft. Zum anderen – genau parallel zu dem, was wir auf der Iberischen Halbinsel wahrnehmen – zeigt sich eine große Nähe zu und teilweise gar eine Verwechslung mit verschiedenen Formen des Populärtheaters, die sich überlappen und gegenseitig beeinflussen. Es handelt sich speziell um das Sainete, ein kurzes, heiteres Theaterstück, bei dem Musikstücke (mal improvisiert, mal vorbereitet) erlaubt oder sogar unbedingt gewünscht sind. Besonders die gewöhnlich von den Buffo-

² Zur Geschichte der kubanischen Zarzuela siehe (zusätzlich zu den Arbeiten von Thomas 2008 und 2010) Ruiz Elcoro (1996-1997), Vázquez Millares (1996-1997), MacCarthy 2007.

³ Weitere Informationen zur frühen Geschichte des Genres in Kuba auch bei Díez Pérez (2006) und Reinstädler (2014).

Kompanien aufgeführten Sainetes ähneln sehr einer primitiven Zarzuela, noch ganz nach Art der europäischen Tradition.

Trotz einer dem Verlust eines Großteils der Libretti und Partituren geschuldeten schwierigen Dokumentation ist es dank der Presse und anderen Quellen der damaligen Zeit möglich, in groben Zügen die Tendenzen zu skizzieren, die sich bei der Übernahme *sui generis* dieser einst so spanischen Ästhetik und Manifestation zeigen.

Zunächst werden verschiedene Charaktere der Ursprungsform durch Figuren ersetzt, die auf die koloniale Realität Bezug nehmen, wie der *campesino cubano*, der Schwarze in Form des *negro bozal* (mit seiner sprachlichen Charakteristik) und des *negro curro*, der *guajiro bufo* oder etwas später der *chino de Manila* (Díez Pérez 2006: 582). Parallel dazu entwickelt sich auf der musikalischen Seite ein deutlich karibischer Modalitätenfächer: die *Décima* (häufig am Ende einer Szene), die *Guajira*, die *Guaracha*, der *Son*, die *Comba* und die *Conga* ersetzen die europäischen *Seguidillas* oder *Villancicos*. So soll Lokalkolorit in das importierte Schauspiel gebracht werden,⁴ sogar „distinktive nationale Merkmale“ (Díez Pérez 2006: 582). Angestrebt wird damit eine sichtbare Andersartigkeit gegenüber dem übernommenen Modell, die als Zeichen eines bewussten Unterschiedes, als Bestätigung des Eigenen und zugleich des Selbstvertrauens interpretiert werden kann und muss.

Besonders bedeutsam erscheint uns in diesem Zusammenhang die Entwicklung des Genres während des Zehnjährigen Krieges (1868-1878), als – viel mehr als in der Anfangsphase der kubanischen Zarzuela, in der verschiedene Companien entstehen, die Zarzuela-Companien in ausgewiesenen Theatern⁵ sowie auch die Buffo-Companien – die Theater Havannas die Auseinandersetzung mittels der Gegenüberstellung von separatistischen beziehungsweise kolonialen Ideologien der Iberischen Halbinsel widerspiegeln.⁶ Das Teatro Villanueva wird sozusagen als Vorreiter des nationalistisch-separatistisch beeinflussten Gedankenguts errichtet und schließlich 1869 aufgrund von Zensur und Repression wieder geschlossen. Erst mit Ende des Zehnjährigen Krieges kann der erfolgreiche und fruchtbare Weg des Genres wieder aufgenommen werden mit Titeln, die immer stärker von kubanischen Formen, Rhythmen, Sprachen und Themen durchdrungen sind.

Nach dem Zehnjährigen Krieg, dem eine schwierige Zwischenkriegszeit und der Beginn der Unabhängigkeitsbewegung sowie des Abolitionismus folgen, ist die Zarzuela nach wie vor im kulturellen Leben Kubas präsent. 1890 wird in Havanna das Teatro Alhambra gegründet, in dem bis zu seinem Abriss 1935 (genauso wie in zahlreichen anderen Theatern) vorwiegend das Genre des populären Musiktheaters aufgeführt wird, in diesem paradigmatischen Fall mit deutlicher Tendenz zum Varieté mit erotischen Szenen, seichter und unzusammenhängender Handlung, Auftritten von *guaracheros* und grandiosen Finales. Darin zeigt sich trotz Differenzen ein Parallelismus zum während dieser Jahrzehnte in Spanien boomenden Teatro por horas, das sich zu den *revistas* (Revue), dem *género ínfimo* oder *frívolo* und zur *sicalipsis* entwickelt.⁷

Unterdessen beginnt der Unabhängigkeitskrieg, der mit dem Pariser Frieden 1898 endet: Zu diesem Zeitpunkt, aber auch schon früher, sieht sich das spanische Zarzuela-Publikum im Theater mit Kuba konfrontiert. Kuba und seine politische Bedeutung sind ein Problem, das für Spanien näher liegt als man meinen könnte, ein Problem, das hervorragend geeignet ist, auf die Notwendigkeit einer Neudefinition des eigenen Wesens zu bestehen. Der Schockim-

⁴ Leal, der den Text *El industrial de nuevo cuño* von Pedro Carreño (1854) studierte, zeigt, dass die Zarzuela „ofrece una verdadera ensalada de irlandeses, negros, isleños, catalanes, billetteros, baratilleros, guajiros, música popular cubana, bailes y gracejo vernáculo“ (Leal 1982, zitiert nach Vázquez Millares 1996-1997: 445).

⁵ Zum Beispiel das Teatro Tacón, später Nacional und Villanueva.

⁶ Zur unbestrittenen Rivalität zwischen spanischer und kubanischer Zarzuela siehe auch Río Prado (o.J.).

⁷ Für Erläuterungen zu den Begriffen siehe das Nachschlagewerk von Casares Rodicio (2006).

puls des Desasters von 1898 mit dem Verlust der letzten spanischen Kolonien (Kuba, Puerto Rico, Philippinen) zeigt nicht nur unter den spanischen Intellektuellen Wirkung; die Krise und ihr Kontext tragen auch im Bereich der Zarzuela Früchte, und zwar nicht unwesentliche hinsichtlich des Problems der eigenen Identität, für die wir hier nur zwei Beispiele vorstellen möchten.⁸

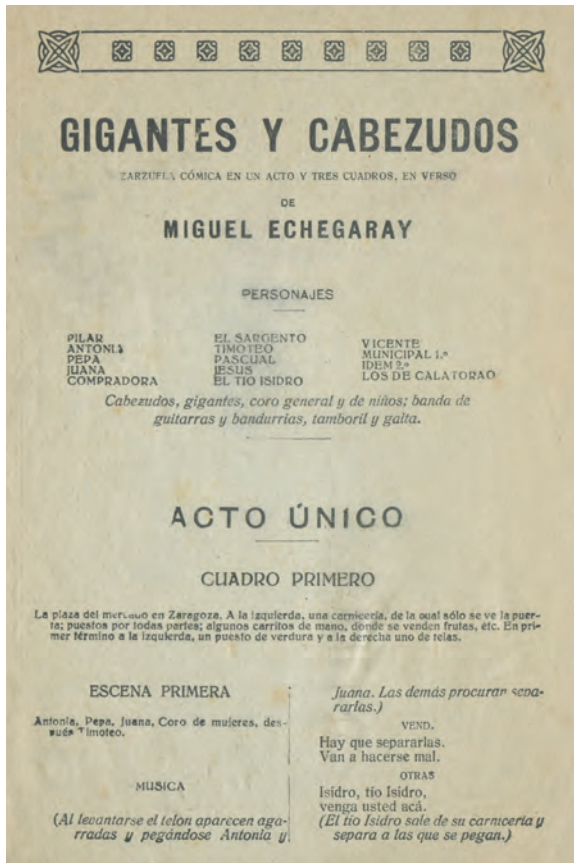
Im Teatro Apolo der spanischen Hauptstadt hat 1887 das „lyrische und beinahe historische“ Sainete *¡Cuba libre!* mit einem Libretto von Federico Jaques und Musik von Manuel Fernández Caballero Premiere. Beeindruckt vom Aufstand der Inselbewohner bewundert das Madrider Publikum über mehr als zwei Monate hinweg und ohne Unterbrechung entzückt die Aufführungen, mit teils deutlich maritimen Dekor, angefangen in einer Pension in Cádiz über das Deck eines Schiffs bis hin zum Hafenkai von Havanna, mal mit tropischem Bühnenbild in Form des Waldes der Antillen. Die Zuschauer lassen sich vom karibischen Kleidungsstil und Musikstücken mit kubanischen Wurzeln verführen: ein Chor schwarzer Markthändlerinnen und ein kubanischer Volkstanz, beide im Rhythmus der *guajira*, eine *guaracha* und ein Lied in der Art des *cocoyé*. Jedoch – und die politische Funktionalisierung, die durch das Libretto zum Vorschein kommt, ist höchst symptomatisch – bietet sich hier eine Handlung, die sich auf einen spanischen Patriotismus stützt, für welchen die Unabhängigkeit Kubas unmöglich, ja sogar absurd ist: Kuba wird immer spanisch sein – selbst die *guerrilleros* behaupten, dass die Rebellion bald zu Ende sei – und Kubas Wohlstand lässt sich mit einer politischen Unabhängigkeit, die für nicht umsetzbar gehalten wird, nicht vereinbaren.

Natürlich verlief die Geschichte anders, als es sich die Schöpfer von *¡Cuba libre!* vorgestellt hatten, dessen Ausrufezeichen letztlich für einen Triumph der Separatisten und Freiheitskämpfer stehen – vielleicht etwas bitter angesichts der kommenden politischen Bedingungen. Eine Antwort der Zarzuela lässt nicht lange auf sich warten.

Kurze Zeit nach der für Spanien schicksalhaften Krise führt derselbe Manuel Fernández Caballero, der schon für die Partitur von *¡Cuba libre!* verantwortlich gezeichnet hatte, am 29. November 1898 im Madrider Teatro de la Zarzuela die Zarzuela *Gigantes y cabezudos*

auf; der Text stammt von Miguel Echegaray. Es ist ein Einakter, der durch seine Ansiedlung in der aragonesischen Hauptstadt auf den ersten Blick nicht viel mit Kuba zu tun zu haben scheint. Die Charaktere stammen alle aus Aragon, es dominieren die *jota* und die einheimische Folklore mit ihren typischen festlichen Figuren sowie eine besondere Vorliebe für sprachliche Elemente der Aragonier.

Doch im schwankenden Glück der Protagonisten sind auch hier Kuba und sein Krieg präsent. Die Handlung spielt in der Gegenwart der Zuschauer und nimmt klar auf konkrete politisch-historische Umstände Bezug. Jesús, der Verlobte der Protagonistin Pilar, befindet sich als Soldat auf Kuba. Von dort schickt er ihr einen Brief, in welchem er seine leidvolle Situation schildert. Erst als er in die Heimat zurückkehrt – und in seinem ersten Bühnenauftritt, quasi als geistiger Führer einer Gruppe von Heimkehrern, am Ufer des Ebro die Traurigkeit der Ferne und die Freude über die Rückkehr beim Anblick der Kathedrale besingt – findet das Wiedersehen des Paares trotz Hindernissen und Intrigen statt; das glückliche Ende wird im Kontext eines Volksfestes zu Ehren der aus Zaragoza stammenden Namensschwester der Protagonistin, der *Virgen del Pilar*, gefeiert.



Titelbild des Libretto *Gigantes y cabezudos* (1900)

⁸ Zum ersten Beispiel, einer anderen Zarzuela gegenübergestellt, siehe Brandenberger (2012). Zu diesem Thema siehe auch die folgenden Monografien: Encabo Fernández (2006), Moral Ruiz (2004, hier besonders die Seiten 157-195).

Kuba ist in diesem Stück das Gegengewicht zur eigenen Heimat: ein Gegengewicht, das trotz der Entfernung nicht ungefährlich ist – sowohl in Bezug auf kriegerische Auseinandersetzungen, als auch auf die Attraktivität seiner Frauen –, am Ende aber verloren geht. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, der von einem Konflikt auf nationaler Ebene entführt wurde, deutet auf eine Botschaft hin, die weit über das Regionalistische hinausgeht, wie es eine oberflächliche Lektüre zunächst nahelegen könnte. Das, wenn man so will, antitraumatische Ziel ist das Ergebnis einer Ideologie, die die Heimat als Kern und Basis eines patriotischen Geistes auf nationaler Ebene begreift.

Wenn wir noch einmal den Atlantik überqueren und uns einer anderen Phase der Krise widmen, derjenigen der wirtschaftlichen und politischen Depression der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, stellen wir fest, dass sich in Kuba unser Genre zu dieser Zeit in einer unglaublichen Glanzzeit befindet; so herausragend, dass einige hier die wahre *Geburtsstunde* der kubanischen Zarzuela verorten wollen – eine etwas fragwürdige Aussage, wenn man an die frühe Musiktheaterszene Kubas denkt, so wie wir sie bis hier beschrieben haben.

Allerdings ist zu diesem Zeitpunkt die Zarzuela auf Kuba im Kontext ihrer Produktion vollständig von spanischen Elementen losgelöst: sie wird jetzt fast ausschließlich von Einheimischen zur Aufführung gebracht. Besonders herausragend sind die Beiträge von drei Komponisten, die mit einem halben Dutzend Titeln in nur wenigen Jahren ein unverwechselbares Werk geschaffen haben (Ernesto Lecuona, Rodrigo Prats, Gonzalo Roig). Diese kubanischen Zarzuelas kommen mit großem Erfolg wiederum auch über den Atlantik nach Europa und sind heute zweifellos, wenn auch exotischer, Teil des Repertoires.

Zahlreiche Studien widmen sich dieser Phase der kubanischen Zarzuela, heben ihre besonderen Merkmale hervor, Merkmale, die bewusst eine Abgrenzung gegenüber dem Vorbild setzen und damit eine ästhetische *Andersartigkeit* betonen. Dabei muss angemerkt werden, dass dasselbe Bewusstsein später durch die Adaptationen der kubanischen Zarzuelas an das rivalisierende Format, das Kino, deutlich wird, mit dem die lyrischen Theater verzweifelt um Publikum kämpfen. Susan Thomas (2008 und 2010) hat gezeigt, wie wichtig es den Libretti und Partituren ist, Situationen darzustellen, in denen Figuren, die Ausgrenzung und Ausschluss erleben, eine führende Rolle spielen. Ein solcher Protagonismus ist in gewisser Weise doppeldeutig, da er zwar Sympathie und Verständnis hervorruft, jedoch dadurch noch keine positiven Lösungen angeboten, sondern eher die traditionellen Strukturen bestätigt werden.

Andererseits sind es zweifellos nicht nur diese Figuren, sondern auch die Handlung, in der sie verortet sind, die Sprache und die Musik, die dazu beitragen, eine Bühne für die künstlerische Debatte zu schaffen, in der – ohne explizit werden zu müssen – brennende Themen im Kontext eines nicht so sehr politischen als kulturellen und ästhetischen geläuterten Nationalismus sowie allgemeine Probleme der kubanischen Gesellschaft zur Diskussion gestellt werden. *Gender* (die Geschlechterrolle), die Sozialpolitik und die Situation der verschiedenen ethnischen Gruppen sind Elemente, die hervorgehoben werden sollten und von denen wir glauben, dass sie mit dem Erfolg dieser Werke nicht nur auf Kuba, sondern auch in anderen hispanoamerikanischen Ländern sowie auf der anderen Seite des Atlantik, in Europa, verbunden sind.⁹



Titelblatt der edierten Ausgabe von Briefen Ernesto Lecuonas (2014)

⁹ Es sind vor allem die Zarzuelas von Ernesto Lecuona, die international Anerkennung finden, was u.a. mit den vielen Reisen des Komponisten zu tun hat, auf die ihn teilweise junge kubanische Sänger begleiten (zum Beispiel nach Mexiko und Spanien), aber sicherlich auch mit dem parallelen Erfolg seiner anderen Werke, wie der berühmten Stücke für Klavier.

Bereits mit einem ihrer ersten großen Erfolge, *Niña Rita o la Habana en 1830*, das 1927 auf der Bühne des gerade in Havanna eröffneten Teatro Regina aufgeführt wurde, schaffen es Ernesto Lecuona und Eliseo Grenet, ausgehend von einigen wenig originellen amourösen Verstrickungen, das Interesse des Publikums mithilfe eines historischen Rahmens zu wecken, der dem Stück definitiv eine nationale Prägung verleiht.

Eine ähnliche Tendenz ist in den beiden Zarzuelas zu beobachten, mit denen Lecuona endgültig Berühmtheit erlangt, *El cafetal* und *María la O*, von 1929 bzw. 1930.

In beiden Werken wird, so Thomas (2008), die Mulattin wiederbelebt. Die traditionelle Rolle der mit großer sexueller Anziehungskraft ausgestatteten *femme fatale*, die sich zur Vertreterin eines Mestizentums erklärt, welches symbolisch für die Bestrebungen der Unabhängigkeitskämpfer steht, löst sich nun vom Humor der *guaracha* und der ehemaligen Trias der komischen Charaktere, in welcher sie zusammen mit dem *negrito* und dem *gallego* das Publikum unterhält. Es entsteht vielmehr die ernste oder melodramatische Mulattin, die Verlangen, Übertretung von Grenzen und Scheitern darstellt und in diesem Sinne die komplexe Bandbreite der Bedeutungen von *fatal* umspannt und damit den entscheidenden Unterschied im Umgang mit ethnischen und sozialen Problemen macht.

Speziell *María la O*, basierend auf dem Roman *Cecilia Valdés* von Cirilo Villaverde aus dem Jahr 1888, ist ein in diesem Sinne symptomatischer Titel. Damit Figur und Handlung eine positive Botschaft ausstrahlen, muss die Protagonistin, die eine Liebesbeziehung mit einem jungen weißen Aristokraten eingeht, der sie verlässt, um eine Frau seines Standes zu heiraten, nicht verteidigt oder gar gerächt werden, wie es ihr unglücklicher und verärgerter schwarzer Freier mit dem bedeutsamen Namen José Inocente versucht. Mit einem ethnischen Klassenbewusstsein, das weit über die einfache Selbstsicherheit bezüglich ihres attraktiven Äußeren hinausgeht und das durch die Musik ständig unterstrichen wird, stellt *María la O* einen fordernden Stolz zur Schau, der auf ernste Weise die Aufmerksamkeit auf die durch weiße und patriarchalische Strukturen ausgegrenzten oder manipulierten Teile der Gesellschaft lenkt.

Gleichzeitig stellt auch die zweite ethnisch und sozial geprägte Figur, die an der Seite der Mulattin die Sympathien des Publikums auf sich zieht, die alten Konventionen der Komik und der Übertragung bestimmter Funktionen an Vertreter einer auf der Straße allgegenwärtigen, auf der Bühne jedoch kaum vertretenen Ethnie in Frage: José Inocente in *María la O* und der Sklave Lázaro in *El cafetal* sind einzigartige Beispiele des *negro trágico*, undenkbar in der Zarzuela des 19. Jahrhunderts.

Eine detaillierte Betrachtung dieser Figuren, ihres Auftretens in der Handlung und gleichzeitig der dazugehörigen musikalischen Konfiguration in diesen kubanischen Zarzuelas sowie weiteren, später folgenden (wie *Rosa la China* von Lecuona, 1932, *Cecilia Valdés* von Gonzalo Roig, aus demselben Jahr und nach demselben Roman von Villaverde, oder *Amalia Batista* von Rodrigo Prats, 1936 uraufgeführt und ebenso



Plattencover einer Aufnahme von *El cafetal*



Plattencover einer Aufnahme von *María la O* mit Luis Sagi-Vela, Dolores Pérez, Luisa Decordoba und weiteren

ein Titel mit eponymer mulattischer Heldin, die Opfer der sozialen Konventionen wird und dieselbe tragische amouröse Konstellation vorweist) zeigt zweifellos, dass diese Werke nicht nur durch ihr Ambiente, Handlung, Figuren und Musik zutiefst kubanisch sind. Sie sind es auch, weil sie sich auf verschiedene konkrete soziopolitische und kulturelle Notwendigkeiten beziehen; und vor allem, weil sie eindeutig unterschiedliche Identitäten schaffen.

Dass die Zarzuela (zu einem Zeitpunkt, als sie in Spanien bereits nicht mehr produziert wurde) in Kuba als ein geeignetes Vehikel gesehen wird, um Identitätspostulate – so fragwürdig sie auch sein mögen – zu transportieren, zeigt ein Blick auf die relativ neuen Versuche, das Genre auf der Insel zu erhalten¹⁰ und ihm eine politische oder zumindest engagierte Ausrichtung zu verleihen.

Neben der Unterstützung offizieller Institutionen für Gruppen und Theaterkompanien, die die Zarzuela spiel(t)en, wird auch die Schaffung neuer Werke von offizieller Stelle gern gesehen. Als 1978 Norman Milanés in Cienfuegos *El triunfo de la rebelión* vorstellt, basierend auf Begebenheiten an der Zweiten Front im Osten *Frank País* in der Sierra Cristal (wo der aktuelle kubanische Präsident Raúl Castro kämpfte), trug der Titel nicht nur hervorragend zur Kultivierung einer *kämpferischen* Strömung der kubanischen Kultur dieser Zeit bei, sondern auch zur Dokumentation eines besonders kubanischen Zweigs des Genres. Gleiches bestätigt schließlich ein Werk von Humberto Lara, *Realengo*, uraufgeführt 2006 in Havanna und basierend auf der Schilderung *Realengo 18* von Pablo de la Torriente Brau, der einen Bauernaufstand aus dem Jahre 1934 in der Provinz Guantánamo auf die Bühne bringt.

Die Zarzuela, kaum Gegenstand von Studien außerhalb der hispanischen Musikwissenschaft und trotz ihres unbestreitbaren Interesses für die Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Theatergeschichte und Imagologie praktisch nie in Betracht gezogen, wenn es um die Erforschung des Kulturtransfers geht, stellt sich sowohl bei diachronischer als auch bei diatopischer Betrachtung als ideales Mittel zur Vermittlung der eigenen Identität dar. Am Beispiel der Wege des Genres zwischen Spanien und Kuba zeigt sich seine enorme Fruchtbarkeit, in dem Sinne, dass sich auf dem transatlantischen Weg und dank dessen Inhalte und Techniken immer wieder neu gestalten.

Bibliographie

Alier, Roger (2002): *La Zarzuela*. Teià/Barcelona: Ma Non Troppo.

Brandenberger, Tobias (2012): „Semos tercros, semos rudos. Lectura imagológica de dos zarzuelas chicas“. In: Bürki, Yvette / Cimeli, Manuela / Sánchez, Rosa (Hg.): *Lengua, Llen-gua, Llingua, Lingua, Langue. Encuentros filológicos (ibero)románicos. Estudios en homenaje a la profesora Beatrice Schmid*. München: Peniopo, S. 74-91.

— (Hg.) (2014): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlin: LIT.



Plattencover einer Aufnahme von *Rosa la China* aus dem Jahr 1981



Plattencover einer Aufnahme von *Cecilia Valdés* mit Martha Pérez

¹⁰ Siehe die bereits zitierte Arbeit von Río Prado (o.J.) sowie Lara (2008).

- Brandenberger, Tobias / Dreyer, Antje (Hg.) (2016): *La zarzuela y sus caminos: del siglo XVII a la actualidad*. Berlin: LIT.
- Casares Rodicio, Emilio (Hg.) (2006): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Díez Pérez, Clara (2006): „Cuba“. In: Casares Rodicio, Emilio (Hg.): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Vol.1. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, S. 581-588.
- Encabo Fernández, Enrique (2006): *Las músicas del 98: (re)construyendo la identidad nacional*. Universitat Autònoma de Barcelona [Dissertation]. <<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-0117107-150728/eef1de1.pdf>> (letzter Zugriff am 06.11.2016).
- González Lapuente, Alberto / Honrado Pinilla, Alberto (Hg.) (2014): *Horizontes de la zarzuela. Libro de las Jornadas de Zarzuela 2013*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- (Hg.) (2015): *Los oficios de la zarzuela. Libro de las Jornadas de Zarzuela 2014*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Lara, Humberto (2008): „La zarzuela cubana en las últimas décadas“. In: *Espacio Laical* 4, S. 82-83. <<http://espaciolaical.org/contens/16/8283.pdf>> (letzter Zugriff am 01.11.2016).
- Leal, Rine (1982): *La selva oscura*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- MacCarthy, Henry W. (2007): *Cuban zarzuela and the (neo)colonial imagination: a subaltern historiography of music theater in the Caribbean*. Ohio University [Dissertation]. <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ohiou1190899976> (letzter Zugriff am 06.11.2016).
- Moral Ruiz, Carmen del (2004): *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza.
- Reinstädler, Janett (2014): „Últimos bailes de combate – la zarzuela cubana como canto (final) del imperio español“. In: Brandenberger, Tobias (Hg.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlin: LIT, S. 155-171.
- Río Prado, Enrique (o.J.): *El público del arte lírico en Cuba. Un fenómeno de permanencia histórica en el tiempo*. <<http://www.liricocuba.cult.cu/trabinv1t.html>> (letzter Zugriff am 01.11.2016).
- Ruiz Elcoro, José (1996-1997): „Surgimiento y desarrollo de la zarzuela cubana. Estructura morfológica y análisis“. In: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3, S. 423-438.
- Temes, José Luis (2014): *El Siglo de la Zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Siruela. [El Ojo del Tiempo 76].
- Thomas, Susan (2008): *Cuban Zarzuela - Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- (2010): „Staged Marginalities and Projected Difference: Cuban Zarzuela and Latin American Cinema“. In: Doppelbauer, Max / Satingen, Kathrin (Hg.): *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. München: Martin Meidenbauer, S. 77-94.
- Vázquez Millares, Ángel (1996-1997): „De la zarzuela española a la zarzuela cubana: vida del género en Cuba“. In: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3, S. 439-449.
- Webber, Christopher (2002): *The Zarzuela Companion*. Lanham / Oxford: Scarecrow.

Versuche zur Gattungssystematik der Zarzuela

In der Forschung sind die zahlreichen Untertitel nicht unbemerkt geblieben. 1967 führte García Lorenzo in einem Aufsatz über die Bezeichnungen der Theater-Gattungen in Spanien eine große Zahl von möglichen Gattungsnamen an. 1990 stellten Dougherty und Vilches fest, dass eine „ingente variedad de géneros y denominaciones de estos“ in der Zarzuela des frühen 20. Jahrhunderts existiere und dass „ciertos patrones se imponían como categorías genéricas, creando una serie de expectativas en el espectador o lector“ (beide Zitate

Dougherty/Vilches de Frutos 1990: 26). Die generischen Kategorien schränken die beiden jedoch mit Hinblick auf deren Ungenauigkeit in ihrer Anwendbarkeit ein, wie im Beispiel zum Sainete ersichtlich: „Pero, en realidad, al hablar de sainete habría que cuestionarse qué se denominaba como tal. Pasatiempos, juguetes, entremeses, pasillos y sainetes parecen confluír en el género sainete“ (Dougherty/Vilches de Frutos 1990: 32). Montijano Ruiz belegt schließlich jüngst mehr als 2500 unterschiedliche Bezeichnungen sowohl für das Sprech- als auch das Musiktheater, die in seinen Augen eine „ingente cantidad de subgéneros“ darstellen (Montijano Ruiz 2010: 13) und deren strukturierte Kategorisierung nahezu hoffnungslos scheint.

Espín Templado (1995, 2008 und 2011) sowie Romero Ferrer (2005) versuchen, aus dieser Unübersichtlichkeit der Untertitel (!) eine sinnvolle generische Unterteilung zu deduzieren. Dabei schlagen beide jeweils aus ihrer vorrangig literaturwissenschaftlichen Perspektive sechs Subgattungen vor: Sainete, Revista, Juguete, Zarzuela chica, Parodia und Opereta (Espín Templado) bzw. Pasillo (Romero Ferrer), deren Differenzierung sich kompliziert gestaltet. Besonders in den Erläuterungen von Romero Ferrer zeigen sich die Schwierigkeiten einer klaren Ordnung mehr als deutlich. Es gelingt ihm nicht, die einzelnen Formen voneinander abzugrenzen, sodass er immer wieder auf Erläuterungen wie „sus características son muy parecidas a las del sainete“ (2005: 23) oder „con rasgos muy próximos a los que definen el sainete“ (2005: 28) rekurren muss. Wie verschwommen die Grenzen sind, demonstriert auch Espín Templado in ihren Aussagen zu den Subgattungen. Sie beteuert, dass es immer wieder hybride Stücke gäbe, die die (natürlich artifizien) Gattungseinteilungen nicht einhielten und dass eine konstante gegenseitige Beeinflussung der Gattungen deren

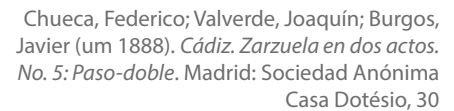
individuelle Ausformung bestimmt hätte (Espín Templado 2008: 838). Die aufmerksame Leserin stellt sich mit Blick auf diese Kategorisierungsversuche die ungeklärt bleibende Frage, warum gerade diese Bezeichnungen von den beiden Forschern gewählt wurden. Hätten es aufgrund der Vielzahl der Untertitel nicht auch andere sein können?

Das Anliegen der Forschung, den großen Bereich der Zarzuela zu unterteilen, ist gut verständlich, denn „Gattungssystematiken unternehmen den Versuch, der scheinbar ungeordneten und chaotischen Fülle zahlloser einzelner literarischer Texte eine Ordnungsstruktur zu unterlegen“ (Dunker 2010a: 12). Eine Gattungssystematik erlaubt schließlich, Regelmäßigkeiten innerhalb eines Korpus auszumachen und auf diese Weise Gemeinsamkeiten festzulegen, die sich einer Gruppe angehörige Werke häufig teilen. Dadurch können einerseits offensichtlich nicht zu dieser Gruppe zählende Werke, d.h. anderer Gattungen,



Chueca, Federico; Valverde Joaquín (1889).
De Madrid a París. Viage cómico-lírico en un acto.
Buenos Aires: Pérez

Für die Zarzuela könnte das heißen, wenn man Sernas Schluss aus der Masse an Untertiteln und deren mangelnder Ordnung folgte: „Inutile même de se fier au nom générique! car la plupart des pièces portent souvent les appellations les plus diverses“ (2012: 10). Die häufig eigensinnigen Untertitel¹⁰ könnten nicht als verlässliche Gattungsnamen dienen, gerade angesichts ihrer Vielzahl



23

und der Unmöglichkeit, bestimmte Charakteristika eindeutig einer Bezeichnung zuzuordnen, ohne dass sich unüberschaubare Überschneidungen mit anderen ergäben. Dass die Forschung sich zum Teil als renitent gegenüber dieser Problematik erwiesen hat, zeugt von einer unzureichenden Auseinandersetzung mit Gattungstheorie und -systematik, da der Wille zu dominieren scheint, dem Gegenstandsbereich ein zu komplexes Raster aufzuzwingen, ohne den Sinn und die Funktion der von den Autoren gewählten Untertitel zu hinterfragen. Außerdem zeigt sich eine Zurückhaltung bei der notwendigen interdisziplinären Annäherung an die Werke, werden doch häufig – aus literaturwissenschaftlicher Perspektive – Text, Musik und Inszenierung gesondert voneinander betrachtet, ohne integrativ das gesamte Werk zu beurteilen.

Vor diesem Hintergrund wird die Unterteilung, die Emilio Casares im *Diccionario de la Zarzuela* wählt, den Werken eher gerecht. Insgesamt zählt er mehr als 369 unterschiedliche „calificaciones“ (Casares Rodicio ²2006b: 969), die jedoch keine signifikanten musikalischen Unterschiede aufwiesen. Dramaturgisch ließen sich aber zwei große Systeme identifizieren, die Revista und der Sainete. Den Sainete lírico¹¹ bestimmt er dabei als einen Einakter im Musiktheater, der zumeist in der Gegenwart situiert ist und in dem in einem städtischen Raum, zumeist Madrid, populäre Figuren und Ambiente gezeigt werden. Der Sainete ist in der Regel von komischem Charakter und weist eine strukturell einfache Handlung auf, die ein glückliches Ende nimmt. Die Revista – ebenfalls als Einakter definiert – grenzt Casares von dem Sainete über ihren fehlenden Handlungsstrang sowie die ihr eigene Abfolge von lose nebeneinander gestellten Szenen ab (Casares Rodicio ²2006b: 969). Drei Schlussfolgerungen sind zulässig: Erstens erstellt Casares ein Korpus in Kombination aus induktiver und deduktiver Vorgehensweise, indem er sowohl die Fülle an historisch etablierten Gattungsbezeichnungen berücksichtigt, aber mit vorausgesetzten Arbeitsdefinitionen eine grobe Unterteilung vorzunehmen versucht. Zweitens wählt er seine Gattungsnamen aus zeitgenössischen Bezeichnungen (ohne jedoch die Auswahl genau dieser Bezeichnungen zu begründen) und zieht ein eindeutiges Klassifikationskriterium, die Existenz eines Handlungsstrangs, der zwei Subgattungen heran. Drittens betrachtet er sowohl die Libretti als auch die Musik und geht damit auf den intermediären Charakter des Musiktheaters ein. Kritisch betrachtet werden muss diese Einteilung dennoch, da Casares selbst – widersprüchlicherweise – auf einen eigenen Eintrag zumindest zur Revista im genannten Lexikon verzichtet. Sind die Gattungen für die Zarzuela nicht von gleichwertiger Bedeutung oder erweist sich die tiefgehende Definition derselben etwa aufgrund von Wandel und Entwicklung der Werke als schwierig?

Exkurs: Sainete und Revista

Ohne weiter auf die Frage nach dem künstlerischen Wert¹² und der Entwicklung einzelner (Sub-)gattungen eingehen zu können, für die ein eigenes Kapitel in der Forschung aufgemacht werden müsste, wird Casares' generische Zweiteilung der Zarzuela kürzeren Umfangs, des sogenannten Género Chico, mit Blick auf einige Beispiele besser verständlich. Gerade in kritischen Werkausgaben, die dem Wesen der Zarzuela als Einheit von Text und Musik gerecht werden und die sich ebenso mit der Aufführungsgeschichte auseinandersetzen, zeigt sich deutlich, dass der Untertitel für eine Gattungsbestimmung von geringerer Be-

¹¹ Die Bezeichnung Sainete allein kann sich ebenfalls auf Werke ohne musikalische Teile beziehen. Aus diesem Grund ist das Adjektiv „lírico“ hinzuzufügen.

¹² Enrique Mejías kritisiert die Kanonbrille, durch welche die Forschung blickt und die sich bereits bei historischen Vertretern wie Peña y Goñi äußert. Mit dem ambitionierten Plan, eine Nationaloper zu etablieren, wurden (und werden) zahlreiche Werke verachtet, die nicht in das erwünschte Schema passen und derart künstliche Grenzen gezogen, die einen globalen Blick auf die Zarzuela als Gattung verhindern. Die strenge, wertende Haltung zwischen „gut“ und „schlecht“ abzulegen und neutraler unterschiedliche Wege in der künstlerischen Ausgestaltung verschiedener Formen der Zarzuela anzunehmen, ist ein Anliegen Mejías: „Hasta los años 50 del siglo xx se aplicó la etiqueta de zarzuela a una multitud de productos disímiles que, a diferencia de la etapa isabelina, ya contaban con dos vías creativas y de explotación comercial muy diferenciadas. Dos caminos que en el resto de nacionales musicales habían venido a constituir las escuelas de ópera cómica y de opereta hasta hoy asumidas como tal por creadores, público y estudiosos del teatro lírico/musical“ (Mejías García 2014: 33).

deutung ist, als von literaturwissenschaftlicher Seite oftmals angenommen. Mit *El baile de Luis Alonso*,¹³ *Agua, azucarillos y aguardiente*¹⁴ sowie *La Gran Vía*¹⁵ werden an dieser Stelle drei Werke des Género Chico illustrierend hinzugezogen, die zu ihrer Zeit und bis heute wohlbekannt sind. Während die Autoren das erste der drei Werke mit *Sainete* betitelten, wählten sie für *Agua, azucarillos y aguardiente* den Untertitel *Pasillo veraniego* und für *La Gran Vía* den der *Revista madrileña cómico-lírica, fantástico callejera*.

An der Oberfläche unterscheiden sich die Werke, allesamt Einakter, strukturell offenbar nicht signifikant. Romero Ferrer ist dennoch zu dem Schluss gelangt, dass es sich – wie es auch die Untertitel nahelegen – um drei verschiedene Gattungen handeln muss: *Sainete*, *Pasillo* sowie *Revista* (vgl. oben). Die Differenzierung der ersten beiden Gattungen führt er auf eine literaturwissenschaftliche Betrachtung der Libretti zurück, die in der Tradition des „teatro cómico breve“ (Romero Ferrer 2005: 20) stünden. Der *Pasillo* unterscheide sich demnach von dem *Sainete* durch seinen literarischen Anspruch: „pretende un mayor prestigio literario consciente en sus autores, al utilizar la denominación de ‚pasillo‘ de mayor arraigo en la tradición del teatro breve, y una estructura mucho más simple“ (Romero Ferrer 2005: 23-24). Offensichtlich ist es weniger ein textuell-strukturelles Kriterium, sondern ein qualitatives, das Romero Ferrer anwendet, um *Pasillo* und *Sainete* zu differenzieren. Dieses äußert sich aber nur in dem divergierenden Untertitel und weniger im Werk selbst, wodurch die Nachvollziehbarkeit des von Romero Ferrer angesetzten Kriteriums nicht gegeben ist.

Dies ist in Kürze zu zeigen: Gerade auch dem mit *Pasillo* untertitelten *Agua, azucarillos y aguardiente* sind zahlreiche der Eigenschaften zuzusprechen, die Ramón Barce in seinem Aufsatz zum *Sainete lírico* für den textuellen Teil der Werke festhält: Grundlegend zeichnet sich dieser durch eine „levedad del argumento“ aus (Barce 1995: 195). Die Handlung der beiden Bilder, das erste kurz und humorvoll, das zweite länger und volkstümlich, zeigt „un sainete lleno de vida y colorido, una visión amorosa de los barrios bajos madrileños“ (Casares Rodicio 2010: XIII), in dem ebenso die Gewohnheiten der Bourgeoisie, über den Paseo de Recoletos zu flanieren, gespiegelt werden. Eine pittoreske Darstellung und Typifizierung der sozialen Schichten Madrids wird zugleich über die Sprache und das Handeln der Figuren erreicht. Aquilino, ein Geschäftsmann, bei dem sich verschiedene Figuren verschuldet haben, führt die Konfliktlinien zusammen: Sowohl Simona als auch Pepa haben sich Geld bei ihm geliehen. Um dies zurückzahlen zu können, soll einerseits Simonas Tochter Asia sich um eine Heirat mit dem reich geglaubten Serafin bemühen. Dieser möchte Asia verführen und Simona dazu mit Morphium benebeln, wozu er der Mithilfe Pepas bedarf, die einen Kiosk auf dem Paseo de Recoletos hat, bei dem sich Asia und Serafin unter Aufsicht der Mutter treffen. Pepa verlangt dafür eine Summe Geld von Serafin, mit der sie ihre Schulden bei Aquilino begleichen kann. Durch seine Angewohnheit, Geldscheine zu markieren, bemerkt Aquilino, dass er mit seinem eigenen Geld zurückbezahlt wird, denn auch Serafin leiht sich bei ihm Geld. Serafins Versuch der Verführung Asias sowie die Eifersucht Manuelas auf

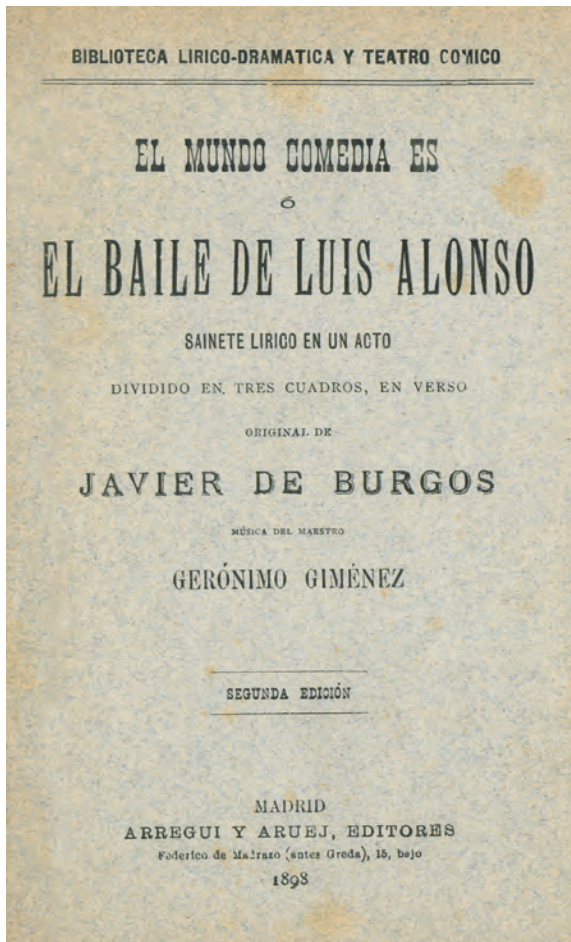


Agua, azucarillos y aguardiente.
Coverbild der DVD von einer Aufführung der
Ópera Cómica de Madrid (2006)

¹³ *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso*, wie der komplette Titel lautet, wurde am 27.02.1896 im Teatro de la Zarzuela uraufgeführt. Der Text von Javier de Burgos ist bereits zuvor in die Theater gekommen, jedoch für die Fiesta del Sainete mit Musik von Gerónimo Giménez unterlegt worden. Verwendet wird die kritische Edition von Xavier de Paz und Javier Pérez Batista (2006)

¹⁴ *Agua, azucarillos y aguardiente. Pasillo veraniego en un acto* mit Text von Miguel Ramos Carrión und Musik von Federico Chueca wurde am 23.6.1897 im Teatro Apolo (Madrid) uraufgeführt. Verwendet wird die kritische Edition von Benito Lauret (2010).

¹⁵ *La Gran Vía. Revista madrileña cómico-lírica, fantástico callejera*. Text von Felipe Pérez González, Musik von Federico Chueca und Joaquín Valverde. Das Werk wurde im Teatro Felipe in Madrid am 02.07.1886 mit großem Erfolg uraufgeführt. Verwendet wird die kritische Edition von María Encina Cortizo und Ramón Sobrino (2008).



Burgos, Javier de/Giménez, Gerónimo (²1898): *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso. Sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros, en verso, original*. Madrid: Velasco.

Pepa werden schließlich zu zentralen Gelenkstellen des Konflikts, der sich auf dem belebten Paseo de Recoletos entlädt.

Im Vergleich dazu das Libretto von *El baile de Luis Alonso*: Luis Alonso, Tanzlehrer in Cádiz um 1840, organisiert regelmäßig mit der Hilfe seiner Frau María Jesús Tanzabende, zu denen die verschiedensten Personen aus der Gesellschaft kommen. Für Musik sorgt auf diesen Abenden Tinoco, der María Jesús verehrt und ihr Schmuck schenkt, den sie in einem Anfall von Schwäche annimmt. Andere Figuren haben ebenfalls Probleme: Heimliche Liebe oder Schulden bringen sie in Bedrängnis. Die Konflikte kommen inmitten der Feierlichkeiten zum Vorschein und sorgen für große Verwirrung unter den Figuren. Kostumbristische Elemente des Andalusischen kommen im Sainete zum Tragen und zeigen eine humorvolle, kurze Darstellung eines konkreten Ortes: Cádiz. Über Sprache, Verhaltensweisen und auch Kleidung wird dies etwa markiert.

Zwar unterscheiden sich die Orte sowie die zeitliche Situation der Handlung,¹⁶ aber beide Werke weisen einen kurzen, leichten Konflikt auf, der humorvoll die Gewohnheiten bestimmter gesellschaftlicher Schichten determinierter Orte aufnimmt und dies beispielsweise anhand sprachlicher Eigenheiten illustriert. Außerdem sind sie Zeugnis einer „peculiaridad dramaturgica [del sainete]: la aparición, de manera casi sistemática, de verbenas, fiestas, kermesses, meriendas junto al río, comidas de boda al aire libre, merenderos y bailes populares“ (Barce 1995: 217). Mit diesen Annahmen zum Sainete können die Werke auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht – anders als Romero Ferrer dies zeigt – einer einzigen Gattung zugeordnet werden, ungeachtet der differentiellen Untertitel. Setzt man sich zudem mit der Musik auseinander, wird die Zugehörigkeit zu ein und derselben Gattung deutlicher:

El género chico está conformado musicalmente por cuatro grandes estratos musicales: el folklore, el baile y la danza, la música popular urbana y el lenguaje internacional [...]. Tal es el peso de la danza y el baile [...] que varias de las obras más geniales del género se pueden definir estructuralmente como una suite de danzas; así sucede en *Agua, azucarillos y aguardiente*, en *La Gran Vía* y en tantas otras. (Casares Rodicio 2006a: XIII)

Sowohl *Agua, azucarillos y aguardiente* als auch *El baile de Luis Alonso* weisen eine Aneinanderreihung verschiedener Gesellschaftstänze auf, was Ramón Barce als charakteristisch für den Sainete zum Ende des 19. Jahrhunderts festhält (Barce 2012 [1994]). Dies ist der Abbildung¹⁷ zu entnehmen:

¹⁶ Ausgehend von den Erläuterungen von Ramón Barce (1995) ist die zeitliche Situation kein gattungsrelevantes Kriterium, bzw. führt er dieses nicht näher aus. Emilio Casares (²2006) setzt dieses Kriterium zwar an; es wird im Rahmen des vorliegenden Beitrags jedoch nicht näher untersucht und damit außen vorgelassen.

¹⁷ Die Reihenfolge der musikalischen Nummern ist den kritischen Ausgaben der beiden Werke entnommen (Chueca/Ramos Carrión ²2010 sowie Burgos/Giménez 2006).

El baile de Luis Alonso (1896)

Preludio – Polka
 N°1A – Presentación de Luis Alonso
 N°1B – Minueto y Varsoviana
 N°1C – Schotis, Lanceros, Bolero
 N°2 – Dúo (Flamenco, bolero)
 N°3 – Intermedio (Bolero)
 N°4 – Romanza: Canción de la Gitana (Flamenco)
 N°5 – Polka
 N°6 – Final con coro

Agua, azucarillos y aguardiente (1897)

Preludio
 N°1 – Coro de niñas
 N°2 – Coro de barquilleros (Pasacalle)
 N°3 – Vals de Serafín, Asia y Pepa
 N°4A – Coro y mazurka de Garibaldi
 N°4B – Panaderos de Pepa, Manuela y Coro
 N°4C – Quarteto de Pepa, Manuela, Lorenzo y Vicente
 N°4D – Pasacalle y pasodoble torero
 Final – Jota

Musiknummern: *El baile de Luis Alonso* und *Agua, azucarillos y aguardiente*

Die musikalische Struktur der Werke betreffend, findet man keine gattungsbildenden Unterschiede. Simpel ist die Feststellung, dass die Anzahl der Stücke annähernd ähnlich ist. Darüber hinaus stellen beide ein Präludium voran und nehmen in den zum Teil mehrteiligen Stücken verschiedene, zum Ende des 19. Jahrhunderts moderne Tänze wie den Walzer, den Bolero oder Schottisch auf. Auf diese Weise wird einerseits (wie im Falle von *Agua, azucarillos y aguardiente*) ein volkstümliches Ambiente hervorgerufen, andererseits sind die Tänze selbst (in *El baile de Luis Alonso*) ein die Handlung motivierendes und strukturierendes Element. Bemerkenswert ist bei Chuecas *Agua, azucarillos y aguardiente*, dass die Musikstücke (bis auf das Präludium) lediglich im zweiten Bild eingearbeitet wurden, wodurch vor allem das populäre Ambiente der Szenen im Paseo de Recoletos verstärkt (oder wenn nicht gar hervorgerufen) wird, in denen sich die Kleinbürger Madrids versammelten.

Denkt man an das Zitat von Casares Rodicio zurück, steht auch *La Gran Vía* musikalisch in einer Reihe mit den beiden diskutierten Sainetes, denn in diesem Werk wird ebenfalls eine Reihe an Tänzen wie Polka, Walzer, Tango, Jota, Schottisch oder Marsch aufgegriffen. Dennoch scheint die Annahme einer eigenen Subgattung für Werke wie *La Gran Vía* zulässig. Betrachtet man *La Gran Vía* als ein Ganzes aus Musik, Libretto und Inszenierung, tritt ein anderer Charakter als der eines Sainetes hervor. Strukturell – die Musik sowie das Libretto betreffend – wird dies bereits durch die Reformen, denen das Werk im Laufe seiner langjährigen Aufführungsdauer unterlag, deutlich. Die reibungslosen Hinzufügungen und Wegnahmen von Stücken oder ganzen Bildern aus dem Gesamtwerk ermöglichen eine konstante politische Aktualität desselben, ohne die bereits offene Struktur des Ganzen zu zerreißen.

Das Libretto selbst unterscheidet sich erheblich von den zuvor besprochenen: Angesichts der bevorstehenden Geburt der Gran Vía haben sich zahlreiche Straßen Madrids im Schlafzimmer von Doña Municipalidad versammelt, bei der sie sich auch über ihre Weise, die Straßen zu behandeln, beschwerten. Der Caballero de Gracia, eine Straße Madrids, tritt ebenfalls auf und möchte der Geburt beiwohnen, aber da dies noch etwas andauert, begibt er sich auf einen Spaziergang durch die Stadt, wo er verschiedenen Figuren und Straßen begegnet. Im letzten Bild wird die Geburt der Gran Vía gebühlich gefeiert. Es zeichnet sich ein facettenreiches und zeitgenössisches Bild Madrids ab, das hochgradig kritisch die Gegenwart beleuchtet:



Plakat zu *La Gran Vía* (1886?)

En la obra está siempre presente la crítica política, tanto a nivel municipal como nacional, aunque en este caso, al tratarse de una revista madrileña, la anécdota de la gran ciudad se convierte en argumento: aparece, ya desde el comienzo, la constante ridiculización del Paseante desocupado, que rellena su tiempo de estancia en la Villa y Corte paseando por sus calles para informarse de cualquier asunto de actualidad, o la de personajes de moda, como ‚La Gomosa‘ y ‚El sietemesino‘, que acuden al Skating-Rink...; se criticaba también el ‚amiguismo político‘ y la ‚yernocracia‘, defectos frecuentes de las clases en poder; la inseguridad ciudadana con el apogeo de los tinadores o de los Ratás [...] y la inoperativa policial. (Cortizo/Sobrino ²2008: XII)

Diese kritische Betrachtungsweise ist, so Víctor Sánchez, ebenfalls in der Musik ablesbar. In dieser und vor allem der ironisch-skeptischen Haltung, die durch die Komposition vermittelt wird, sieht er den besonderen Erfolg des Werks: „los autores juegan con esos códigos [semánticos de la música] cruzando significados de forma irónica. Ahí radica el éxito y la fortuna de *La Gran Vía* que lejos de ser una visión del Madrid de 1886, una foto de tipos y personajes, pone sobre la escena la tensión social del mundo contemporáneo“ (Sánchez Sánchez 2016: 157). Eine ähnlich kritische Einstellung wie in *La Gran Vía* gegenüber aktuellen Geschehnissen und Zuständen ist in den beiden zuvor thematisierten Werken dagegen kaum zu erkennen. Außerdem ist ersichtlich, dass in Chuecas Revista eine große Zahl der Figuren Allegorien oder Träger einer bestimmten Idee sind und weniger die Handlung leiten und zusammenhalten, da sie immer wieder punktuell abgerufen werden. Der fehlende Handlungsstrang laut Emilio Casares (s.o.) zeigt sich im Besonderen in der Absenz eines „klassischen“ Spannungsbogens bzw. der Entwicklung eines die einzelnen Bilder zusammenhaltenden Konflikts.

Der Caballero de Gracia ist mit seinem Spaziergang durch Madrid schließlich eine Art roter Faden, der die vielen nebeneinander gestellten Einblicke in das Leben der Stadt zusammenführt. In dieser Figur ist auch die Wortbedeutung der Bezeichnung Revista verankert. Diese ist verbunden mit der Konstruktion „pasar revista“, etwas Revue passieren lassen, und beschreibt das Examinieren von Figuren, Situationen, Orten... (Veersteeg 2000: 219), genau wie es die allegorische Figur des Caballero de Gracia tut. Damit geht der Terminus auf eine in Frankreich seit etwa den 1830er Jahren produktive Gattung zurück (Veersteeg 2000: 219-220), die sich im Laufe des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach und nach über Europa und Nordamerika ausbreitet und verschiedene Strömungen spektakulären Theaters beschreibt. Die geographische sowie konzeptuelle Breite des Terminus Revista (auf die an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden kann) lädt dazu ein, ihn als Gattungsbezeichnung zu verwenden, ohne die temporalen und lokalen Eigenheiten der Stücke, die mit diesem bezeichnet werden, dabei außer Acht zu lassen.

Wie in dem nur überblickartigen Exkurs deutlich wurde, sind zwischen den von literaturwissenschaftlicher Seite postulierten Subgattungen nicht immer eindeutig Grenzen zu ziehen. Sinnvoll erscheint letztlich, ähnlich wie bei Emilio Casares, die Teilung der Werke des Género Chico in Sainete und Revista, da doch zwischen diesen strukturelle Differenzen besonders deutlich hervortreten. Natürlich sind zwischen den Werken, die jeweils unter den Begriff Sainete oder Revista fallen, Unterschiede zu beobachten. Wann sind diese gattungsbildend, wann nicht? Und wo fängt eine Gattung an, wo hört sie auf? Ein zu hundert Prozent eindeutiges Schema zu entwickeln, ist unmöglich, denn im-

mer auch hängt es von der Auslegung der Bedeutsamkeit der Varianzen ab. Die eindeutig wahrnehmbaren strukturellen Unterschiede zwischen *La Gran Vía* und den anderen beiden Werken sind jedoch ein erstes Indiz für die Existenz zweier verschiedener Systeme, dem eine Forscherin nachgehen sollte. Sowohl musik- als auch literaturwissenschaftliche Perspektiven sollten dabei in den Analyseprozess Eingang finden – und vorzugsweise auch theaterwissenschaftliche, da ein Gros der Werke für die Bühne konzipiert ist. Die (zeitgenössische) Inszenierung zu beobachten ist dennoch gerade bei Werken, die nicht (mehr) zur Aufführung kommen, eine große Hürde, die man aufgrund von Zeitzeugenberichten, Bildern oder Fotografien, Bühnenanweisungen und anderen überlieferten Materialien wie Skizzen von Kleidern oder Bühnenbildern nur mühevoll nehmen kann. Denn auch wenn dies in den vorangegangenen, knapp gehaltenen Erläuterungen nicht gezeigt werden konnte, sticht besonders die *Revista* durch „decorados fastuosos“ (Veersteeg 2000: 219) hervor, wodurch auch über das Bühnenbild oder die Kleidung eine Differenzierung zwischen *Revista* und *Sainete* möglich wird.

Die Untertitel als Strategie

Unabhängig von der Existenz von Subgattungen steht weiterhin die Frage nach dem „Warum?“ im Raum. Was ist der Grund für die eigensinnige Verwendung der Untertitel durch die Autoren? Wegweisend könnte die von Serge Salaün und Claire-Nicole Robin vertretene Position sein: „Hacia 1900, la situación se caracteriza por una gran confusión y la proliferación de géneros y subgéneros de espectáculos; la impresión general es que hay una profusión desordenada“ (1991: 131). Zwar sprechen auch sie von „wuchernden“ Gattungen und Subgattungen und übergehen damit die notwendige Differenzierung zwischen Gattungsbezeichnung und Untertitel. Ungeachtet dessen beobachten sie weitergehend: „De hecho, puede decirse que a partir de 1900 este género se fragmenta en múltiples formas comerciales“ (Salaün/Robin 1991: 136). Besonders Werke kürzeren Umfangs unterliegen der zunehmenden Kommerzialisierung des Theaterwesens. Salaün und Robin schreiben der Diversifizierung und hohen Produktivität im Musiktheater gewinnorientierte Interessen der Autoren zu.

Es ist unumstritten, dass bereits im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Popularisierung des spanischen Musiktheaters stattfand (Casares Rodicio 2006b: 968 f.). Davon ist unter anderem auch die Herausbildung eines kommerziellen Systems Zeugnis, des *Teatro por horas*, für das Stücke kürzeren Umfangs – mit oder ohne Musik – produziert wurden. Diese Stücke wurden und werden aufgrund ihrer Kürze unter dem Terminus *Género Chico*¹⁸ zusammengefasst. Auch vor der Herausbildung des *Teatro por horas* gab es bereits *Zarzuelas* kürzeren Umfangs, d.h. Einakter. Gerade aber ab den 1870er Jahren mit dem kommerziell motivierten Produktionssystem florieren diese Werke und spiegeln das Aufkommen einer Massengesellschaft in Spanien, deren Bedürfnis nach Unterhaltung immer stärker an Bedeutung gewinnt.

Ohne allgemeingültige Aussagen treffen zu wollen oder gar zu können, hat eine Recherche im Katalog des IAI zu zahlreichen Werkbezeichnungen¹⁹ ergeben, dass sich eine verstärkte Diversifizierung der Untertitel besonders ab den 1870er Jahren abzeichnet. Betroffen von dieser Entwicklung waren haupt-

¹⁸ Der Terminus *Género Chico* ist irreführend, da es sich um keine spezifische Gattungsbezeichnung des Musiktheaters handelt, die Stücke mit gleichen oder ähnlichen Eigenschaften zusammenfasst. Es werden Stücke mit oder ohne Musik darunter gefasst, die auch in ihrer Werkstruktur große Differenzen aufweisen können. Die Bezeichnung kann eher als traditioneller Sammelbegriff für Werke, die im Aufführungskontext des *Teatro por horas* entstanden sind und dessen Anforderungen entsprechen, gelten. Das Hauptkriterium für die Zugehörigkeit zu der Kategorie ist dabei der Umfang der Werke, die in einem bestimmten Zeitraum (ca. 1870-1910) entstanden sind.

¹⁹ In der Recherche, die vor allem Werke aus der „Sammlung Zarzuela“ im Ibero-Amerikanischen Institut berücksichtigt, wurden unter anderem folgende Stichworte verwendet: „alegoría“, „anécdota“, „apropósito“, „apuntes“, „aventura“, „boceto“, „comedia“, „cuadro“, „cuadro de costumbres“, „disparate“, „drama“, „égloga“, „ensayo“, „entremés“, „episodio“, „espectáculo“, „fantasía“, „farsa“, „historieta“, „humorada“, „juguete“, „lectura“, „locura“, „novela“, „pasatiempo“, „pasillo“, „pieza“, „revista“, „romance“, „sainete“, „travesía“, „viaje“, „vodevil“, „zarzuela“.

sächlich Werke in einem Akt, aber nicht ausschließlich. Natürlich ist nicht zu leugnen, dass die Mehrzahl der Werke weiterhin an erster und zweiter Stelle der Tradition folgend mit Zarzuela und im Geiste Ramón de la Cruz' mit Sainete untertitelt wurde, mit zwei schon seit dem 17. Jahrhundert produktiven Gattungsbezeichnungen. Aber mit dem florierenden Teatro por horas und den damit verbundenen kommerziellen Ansprüchen sowie dem im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts aufkommenden Varieté veränderten sich auch die Anforderungen an Librettisten und Komponisten, die sich im „Dschungel“ der Werke, die aufgrund der hohen Nachfrage wie am Fließband produziert wurden, profilieren mussten (Yxart y Moragas 1894: 79). Die Theaterwelt reagierte auf den zunehmenden Bedarf an Freizeitangeboten, der in der aufkommenden Massen- und Konsumgesellschaft im Entstehen war, und entwickelte zugleich selbst das Bestreben, publikumswirksam zu sein, denn auf dem Spiel standen zweierlei Dinge: „popularidad y pesetas“ (Gallego 1994: 187). Die variantenreichen Untertitel können in diesem Rahmen als Versuch der Autoren interpretiert werden, Aufmerksamkeit beim Publikum zu erwecken und sich so aus einer immensen Masse an Werken herauszuheben (Yxart y Moragas 1894: 136 ff.). Dies nimmt auch Iglesias de Souza wahr: „Parece como si los libretistas, dejando un ancho campo de libertad a la fantasía, escudriñasen en la extravagancia para encontrar unas palabras atractivas para el público, poco comprometedoras con la preceptiva y que sirviesen de rúbrica que justificasen las libertades tomadas al escribir la obra“ (1991: 15).

Ob die Autoren tatsächlich einen Effekt der Aufmerksamkeitslenkung bei den Rezipienten durch die Untertitel erhofften, ob dieser tatsächlich erreicht wurde und ob das Publikum deshalb in die Theatersäle strömte, bleibt zuletzt aufgrund der unzureichenden Quellenlage spekulativ. Fragwürdig bleibt jedoch die Interpretation der Untertitel als Gattungsbezeichnung, wenn man die Worte José Forn's im *Heraldo de Madrid* bedenkt:

Nunca hemos concedido importancia, por creer que estéticamente no ofrece ninguna, a la tan manoseada cuestión de los géneros artísticos. Cuando acudimos a un teatro no nos preocupa en absoluto la denominación de opereta, zarzuela o comedia lírica con que la obra figura en los carteles. Cada obra es un todo complejo, con vida propia e independiente, y al que deba juzgarse por sí solo, siendo vana literatura cuanto se diga para clasificarla, y no siendo lícito, por tanto, que el género en que voluntariamente la catalogan sus autores o impone la crítica pueda servir de prejuicio favorable o desfavorable para ella. (Forn's 1923: 5)

Gattungsbezeichnungen wurden in der zeitgenössischen Kritik bereits als wenig sinnvoll angesehen, da das Werk an sich, unabhängig von seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung, im Mittelpunkt des Betrachters stand. Was Forn's und viele weitere Theaterkritiker in der Praxis trotzdem als Klassifizierungspraxis der Autoren verstanden – die Untertitelung –, kann angesichts der Fülle und mangelnden Logik der Bezeichnungen, wie sie oben bereits erläutert wurde, nicht als Gattungssystematik übernommen werden. Ein Grund für die Schwierigkeiten im Umgang mit den diversen Untertiteln findet sich beispielsweise darin, dass diese teilweise Indizien zu Inhalt,²⁰ Form und Charakter der Werke mit sich bringen, was besonders literaturwissenschaftliche Perspektiven auf allein die Texte verzerren mag. So könnte die *Historieta* auf die Kürze und Unbedeutsamkeit des verhandelten Stoffes verweisen, die *Humorada* auf die

²⁰ Inhaltliche Ankündigungen im Untertitel sind keine Seltenheit: Beispielsweise verweist *Aventura* bei Rosa de Fuego (1924) auf die romantischen Erlebnisse einer Frau aus Sevilla, und die *Locura* im Untertitel von *Manicomio político* (1886) intensiviert den metaphorischen Titel. Auch der häufig verwendete Untertitel *Viaje* greift inhaltliche Elemente auf, denn es deutet sich die Bewegung etwa einer Figur durch Raum (und Zeit) an.

humorvolle Weise, eine Moral zu sprechen. Auch ein *Boceto* hebt durch seine Bezeichnung die skizzenhafte Ausarbeitung des Themas hervor. Diese Charakterisierung der Werke ist jedoch nicht mit einer Kategorisierung in Gattungen gleichzusetzen, denn zwischen diesen ergäben sich unzählige Überschneidungen, die etwa Form und Struktur, Inhalt, Musik, Umfang oder Stil betreffen und Gattungsgrenzen zu schwammigen Detailfragen werden ließen. Dies hat 1894 bereits Yxart festgehalten: „Fácil sería reducir á unos cuantos ejemplares tipos y á unas pocas fórmulas, la aparente variedad infinita de asuntos en que se basan los juguetes y piezas en un acto que devoran sin para los teatros chicos“ (Yxart y Moragas 1894: 136).²¹ Eine zu feine und künstliche Differenzierung ist daher überflüssig und dient kaum der Kategorisierung der Komplexität und Vielzahl der Werke.

Ein Plädoyer

Die wiederholten und scheiternden Versuche, die Zarzuela systematisch untergliedern zu wollen, sind letztlich ein Indiz für die Komplexität des spanischen Musiktheaters. Die diversen Spielarten innerhalb der Zarzuela stellen das hohe Bewusstsein der Autoren für den Raum, in welchem ihre Werke rezipiert werden, sowie für die Bedürfnisse des Publikums unter Beweis. Die Vielzahl an Untertiteln lediglich eine „costumbre lúdica“ (Espín Templado 2008: 837) zu nennen und damit als simple Spielerei zu verstehen, ist möglicherweise unzureichend. Es ist zu vermuten, dass sich dahinter ein Bestreben verbirgt, sich aus der Masse von Werken, die im Rahmen des Teatro por horas und den Variedades – sprich: im Kontext einer florierenden Unterhaltungsindustrie – aufgeführt wurden, hervorzuheben.

Die Untertitel führen damit die Forschung vor ein Grundsatzproblem: Wenn man die Werke gewaltvoll in ein differenziertes Raster von Subgattungen zwingt, wird man ihnen nicht gerecht, da es eine Vielzahl von ihnen gibt, die in den Räumen „zwischen“ den einzelnen Kategorien stehen und deren einzigartiger und kunstvoller Charakter durch diese nicht erfasst werden kann. Die weniger feine Unterteilung in „große“ und „kleine“ Werke ist vor dem Hintergrund der vermehrt produzierten Zweiakter als dazwischen fallende Form zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenfalls nicht ausreichend. Diesbezüglich mag auch Enrique Mejías' Frage zum „Charakter“, zum „Wesen“ der Stücke nicht unbedeutend sein: „¿no es posible que muchas zarzuelas con más de un acto sean más „chicas“ de lo que aparecen?“ (Mejías García 2011: 10). So sind auch Einakter, die dem in der Forschung oftmals nicht als künstlerisch hochwertig angesehenen Género Chico zugeordnet werden, von nicht zu verachtender kompositorischer Qualität und solcher Brisanz, dass sie – wie die oben verhandelten Werke – mehrere Spielzeiten mit großem Erfolg aufgeführt und dadurch zu Referenzwerken ihrer Zeit wurden.

Gänzlich unbefriedigend ist schließlich die undifferenzierte Verwendung einer einzigen, globalen Kategorie Zarzuela, die lediglich grobe Charakteristika, aber nicht die so typischen Spielformen des spanischen Musiktheaters zu fassen vermag. Die Akzentuierung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden durch die Forschung bleibt ein notwendiges Instrument für die reflektierte und kontextualisierende Beschreibung der Werke, zeigt sich doch gerade in dieser Weise das Besondere und Eingängige einzelner Werke. Ob die Differenzierung

²¹ Yxart dient die von ihm postulierte inhaltliche Ähnlichkeit in der Masse an Werken des Género Chico dazu, den Autoren eine Praxis des gegenseitigen Kopierens vorzuwerfen. Ob dies tatsächlich von den Autoren umgesetzt wurde, soll an dieser Stelle offen gelassen werden. Beobachtbar ist jedoch eine von Beginn an dekonstruktive Haltung gegenüber den Formen kürzeren Umfangs, die u. a. im kommerziellen Teatro por horas aufgeführt wurden. Bis heute ist in der Forschung ein negativer Umgang bzw. ein mangelnder Ernst gegenüber diesen Formen wahrnehmbar, wie Enrique Mejías (2014) beobachtet hat. Der vorliegende Beitrag ruft mit der Ablehnung zu schematischer Kategorisierungsversuche zu einem neuen Umgang mit der Zarzuela auf, deren Werke – in drei Akten oder aber nur in einem – in das kulturelle Gedächtnis Spaniens eingegangen sind und nicht aufgrund von Bestrebungen, eine künstliche Nationaloper zu konstruieren, missachtet werden sollten.

gen zwangsläufig einen Rückschluss auf eine Vielzahl von Gattungen zulassen oder nicht vielmehr eine produktive Varianz und vor allem eine Entwicklung der Werke mit den sich wandelnden Bedürfnissen der rezipierenden Zeitgenossen aufzeigen, sei in den Raum gestellt. Einer leichtfertigen Verwendung von Gattungssystematiken in der Zarzuela, die sich in undurchsichtigen Klassifikationen verlieren oder Spielarten innerhalb einzelner, vermeintlich identifizierter Subgattungen keinen Raum lassen, kann schließlich vorgebeugt werden, indem man sich den Werken selbst annimmt, ihren intermedialen Charakter würdigt und sich diesen auf dreierlei Weise nähert: literatur-, musik- sowie theaterwissenschaftlich.

Bibliographie

Barce, Ramón (1995): „El sainete lírico (1880-1915)“. In: Casares Rodicio, Emilio/Alonso González, Celsa (Hg.): *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, S. 195-244.

— (³2012 [1994]): „Introducción“. In: Bretón, Tomás/Vega, Ricardo de la (Hg.): *La verbena de la Paloma o El boticario, las chulapas y celos mal reprimidos*. Hg. von Ramón Barce. Madrid: ICCMU, XI-XXI. [= *Música Hispana. Partituras* 7].

Burgos, Javier de/Giménez, Gerónimo (2006): *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso/ La boda de Luis Alonso o La noche de encierro. Sainetes líricos en un acto*. Hg. von Xavier de Paz und Javier Pérez Batista. Madrid: ICCMU. [= *Música Hispana. Partituras* 61].

Casares Rodicio, Emilio (2006a): „Introducción“. In: Burgos, Javier de/Gerónimo Giménez (2006): *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso/ La boda de Luis Alonso o La noche de encierro. Sainetes líricos en un acto*. Hg. von Xavier de Paz und Javier Pérez Batista. Madrid: ICCMU, XI-XVI. [= *Música Hispana. Partituras* 61].

— (²2006b): „Zarzuela“. In: Ders. (Hg.): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica II*. Madrid: ICCMU, 963-983.

— (²2010): „Introducción“. In: Chueca, Federico/Ramos Carrión, Miguel (²2010): *Agua, azucarillos y aguardiente. Pasillo veraniego en un acto*. Hg. von Benito Lauret. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: ICCMU, XI-XVIII. [= *Música Hispana. Partituras* 14].

Chueca, Federico/Pérez y González, Felipe/Valverde, Joaquín (²2008): *La Gran Vía. Revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto*. Hg. von María Encina Cortizo und Ramón Sobrino. Madrid, ICCMU. [= *Música Hispana. Partituras* 15].

Chueca, Federico/Ramos Carrión, Miguel (²2010): *Agua, azucarillos y aguardiente. Pasillo veraniego en un acto*. Hg. von Benito Lauret. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: ICCMU. [= *Música Hispana. Partituras* 14].

Cortizo, María Encina/Sobrino, Ramón (²2008): „Introducción“. In: Chueca, Federico/Pérez y González, Felipe/Valverde, Joaquín (²2008): *La Gran Vía. Revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera en un acto*. Hg. von María Encina Cortizo und Ramón Sobrino. Madrid, ICCMU, XI-XVIII. [= *Música Hispana. Partituras* 15].

Dougherty, Dru/Vilches de Frutos, María Francisca (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.

Dunker, Axel (2010a): „Gattungssystematiken“. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 12-15.

— (2010b): „Terminologien und Gattungsnamen“. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 25-26.

Espín Templado, María Pilar (1995): *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Fundación Guerrero.

— (2008): „Tipología de las formas teatrales breves dentro del Género Chico. El problema de las denominaciones“. In: Huerta Calvo, Javier (Hg.): *Historia del teatro breve en España*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 835-851.

— (2011): *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia: Tirant Humanidades.

Forns, José (1923): „La moza de Campanillas“. In: *Heraldo de Madrid. Edición de la noche*, 11.10.1923, S. 5.

Gallego, Antonio (1994): „Imagen pública de la Zarzuela a fines del siglo XIX“. In: Barce, Ramón (Hg.): *Actualidad y futuro de la Zarzuela. Actas de las Jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*. Madrid: Alpuerto, S. 183-199.

García Lorenzo (1967): „La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX“. In: *Segismundo. Revista hispánica de teatro* 5-6, S. 191-199.

Gymnich, Marion (2010): „Bedürfnissynthese, -erweiterung und -produktion“. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 131-132.

Iglesias de Souza, Luis (1991): *El teatro lírico español. Volumen 1. Ensayo de Catálogo: Letras A-E*. La Coruña: Excma. Diputación Provincial de La Coruña.

Mejías García, Enrique (2011): „Un puñado de tenorios“. In: Teatro de la Zarzuela (Hg.): *Programa Doble. El trust de los tenorios. El puñado de rosas*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, S. 7-11.

— (2014): Cuestión de géneros – la zarzuela española frente al desafío historiográfico. In: Brandenberger, Tobias (Hg.): *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlin: LIT, S. 21-43. [= *LIT Ibéricas* 5].

Montijano Ruiz, Juan José (2010): *Una aportación al estudio de la historia escénica española. El problema de la denominación de los subgéneros teatrales. Análisis y causas de su diversidad*. Vigo: Academia del Hispanismo. [= *Biblioteca de Theatralia* 9].

Müller, Ralph (2010a): „Kategorisieren“. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 21-23.

— (2010b): „Korpusbildung“. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart: Metzler, S. 23-25.

Romero Ferrer, Alberto (Hg.) (2005): *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra.

Salaün, Serge/Robin, Claire-Nicole (1991): „Artes y espectáculos. Tradición y renovación“. In: Salaün, Serge/Serrano, Carlos (Hg.): *1900 en España*. Madrid: Espasa Calpe, S. 131-159.

Sánchez Sánchez, Víctor (2016): „La revista La Gran Vía: representaciones sociales a través de la música en el género chico“. In: Brandenberger, Tobias/Dreyer, Antje (Hg.): *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Berlin: LIT 2016, S. 137-159. [= *LIT Ibéricas* 8].

Serna, Pierre-René (2012): *La Zarzuela de Z à A*. Paris: Bleu Nuit.

Versteeg, Margot (2000): *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico*. Amsterdam: Rodopi.

Yxart y Moragas, José (1894): *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia.

Zarzuela á lo criollo: Ezequiel Soria und das argentinische Musiktheater

Stephanie von Schmädel

Humboldt-Universität zu Berlin

Die Zarzuela-Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts umfasst neben einem Großteil an Libretti und Notendruckten aus Spanien auch einige wichtige Zarzuela-Texte aus Hispanoamerika, vornehmlich aus Mexiko, Chile, Uruguay und Argentinien. Die argentinischen Bestände in der Zarzuela-Sammlung stellen den größten Anteil an erhaltenen hispanoamerikanischen Libretti dar. Darunter befinden sich beispielsweise Werke des baskisch-argentinischen Komponisten Francisco Payá¹ oder seines Künstlerkollegen Enrique Cheli² sowie auch des Schriftstellers Carlos Mauricio Pacheco.³ Trotz ihres unbestrittenen Beitrags zur Entwicklung eines argentinischen Nationaltheaters und der Popularisierung des Tangos steht eine ausführliche literatur-, theater- sowie musikwissenschaftliche Analyse der argentinischen Zarzuela und des Sainete lírico in der Forschung bislang noch aus. Dieser Beitrag möchte anhand eines weiteren bedeutenden argentinischen Autors, Ezequiel Soria, und seiner Zarzuela *Justicia criolla* aus dem Jahr 1897 einen Einblick in die Entwicklung und die Inhalte der argentinischen Zarzuela geben.

Der Sammelband *Zarzuelas criollas* von 1899, der sich im Ibero-Amerikanischen Institut befindet, vereint sechs Werke von Soria, die dieser gemeinsam mit unterschiedlichen argentinischen Komponisten verfasst hat. Es handelt sich um die Titel *Amor y Lucha* mit Musik von Andrés Abado Antón von 1895, *El sargento Martín* mit Musik von Eduardo García von 1896, *Amor y claustro* mit Musik von Francisco Maiquez aus dem Jahr 1897 sowie *Justicia criolla* (1897), *Ley suprema* (1897) und *El deber* (1898) mit Musik von Antonio Reynoso. Die Stücke wurden alle in den 1890er Jahren in Buenos Aires uraufgeführt, *Amor y Lucha* und *Justicia criolla* wurden gar „con extraordinario éxito“ gezeigt, wie im Untertitel der Libretti geworben wird. Diese sechs Stücke werden zu den ersten Werken des autochton argentinischen Musiktheaters gerechnet, für das sich in der Literatur unterschiedliche Bezeichnungen wie „zarzuela criolla“ (McCleary 2002), „sainete lírico nacional“ (Gimenez 1996-97), „sainete criollo“ oder „sainete porteño“ (Paz 2002) wiederfinden. Obwohl sich die Stücke vor allem zu Beginn noch stark am Format des spanischen Vorbilds, dem Género Chico, orientieren, sind es die regionalen populärkulturellen Inhalte, die diese Form des Musiktheaters ausmachen: lokale Schauplätze und Typen aus Buenos Aires oder den Provinzen, verschiedene Register der Alltagssprache, und vor allem die vor Ort populäre Musik, vornehmlich der Tango.

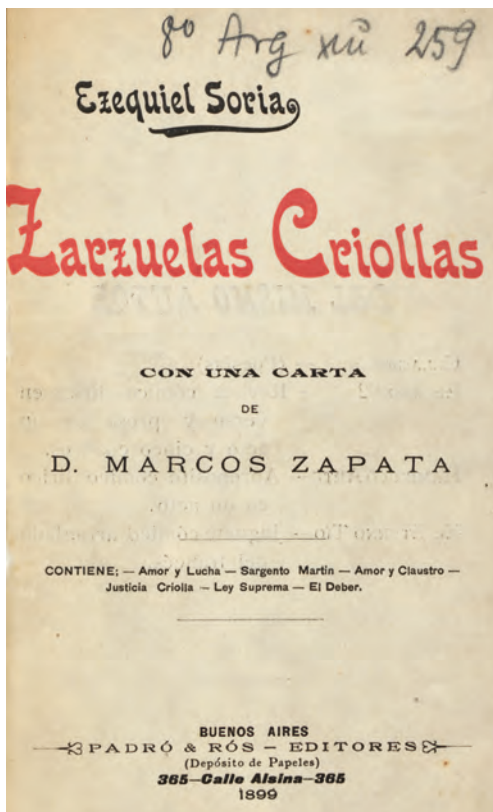
Spanische Zarzuela in Argentinien und die Anfänge des Sainete criollo

Die Geschichte der argentinischen Zarzuela beginnt, so wie auch in anderen hispanoamerikanischen Ländern, mit der Aufführung der erfolgreichen Stücke aus Madrid in den großen, transatlantischen Städten. Mitte des 19. Jahrhunderts bringen auf ihren Tournée durch Lateinamerika die Theaterkompanien aus Spanien das neue Musiktheater mit. Argentinien, genauer gesagt Buenos

¹ Zum Beispiel Payá, Francisco; Parravicini, Florencio (1918). *Music hall*. Buenos Aires und Paya, Francisco; Fontanella, Agustín (um 1915). *La gente del barrio*. Buenos Aires: Ivaldi & Checchi.

² Zum Beispiel Cheli, Enrique; Cruz, Manuel (um 1900). *La tapera*. Buenos Aires: Popular.

³ Zum Beispiel Reynoso, Antonio; Pacheco, Carlos Mauricio (1912). *Los disfrazados*. Montevideo: Bertani.



Soria, Ezequiel (Hg.) (1899). *Zarzuelas Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós.

Aires, ist aufgrund einer bereits vorhandenen Infrastruktur an Schauspielhäusern und der damit verbundenen Theaterkultur einer der Orte, an dem die Gruppen mit ihrem Programm innerhalb kurzer Zeit einen durchschlagenden Erfolg haben (Paz 2002: 138). Zudem trifft die Zarzuela als neuartige Unterhaltungsform zu einer Zeit ein, als sich Buenos Aires gerade demographisch und gesellschaftlich stark verändert. Eine neue Politik der wirtschaftlichen Expansion und das damit verbundene Werben um Einwanderer, die Industrialisierung und der durch diese Faktoren hervorgerufene Wandel des Arbeitsmarkts lassen die Stadt innerhalb kurzer Zeit extrem wachsen. Während Buenos Aires 1869 noch 177.787 Einwohner zählt, sind es 1904 bereits knapp eine Million bei einem Einwandereranteil von rund 50%. Es sind zahlreiche italienische und spanische Migranten, die sich in der veränderten argentinischen Hauptstadt niederlassen. Dieses Bevölkerungswachstum löst einerseits gesellschaftliche Veränderungen, wie die Entstehung einer Massenkultur und einer Mehrklassengesellschaft aus (McCleary 2002: 1; Bremer 2014: 28). Auf der anderen Seite beeinflussen die neuen aus Spanien und Italien zugezogenen Einwohner mit ihren Gewohnheiten die urbane Kultur des Buenos Aires des Fin de Siècle und stellen – bildlich gesprochen – eine Brücke des kulturellen Austauschs zwischen ihren Ursprungsländern und Argentinien dar. Insbesondere die Entwicklung des Populärtheaters ist eng mit der Migrationsgeschichte des Argentinien des 19. Jahrhunderts verbunden (Bremer 2014).

Die ersten Darbietungen an Zarzuelas, die nach Buenos Aires gelangen – darunter *Jugar con fuego* (1851) von Francisco Asenjo Barbieri und Ventura de la Vega sowie *Geroma la castañera* (1852) von Mariano Soriano und Cristóbal Oudrid – stellen nur den Anfang einer sich in den nächsten Jahrzehnten mehr und mehr professionalisierenden Unterhaltungsindustrie dar. Die Zarzuela entwickelt sich in der argentinischen Hauptstadt gegen Ende des 19. Jahrhundert zum wichtigsten Medium der modernen Massenunterhaltung (McCleary 2002: 2). Während der Spielzeitpause in den europäischen Sommermonaten geben die spanischen Ensembles Gastspiele in Südamerika, wo es dann Winter ist. Dadurch gelangen die neuesten Kompositionen ohne große zeitliche Verzögerung auch auf die Bühnen der argentinischen Theater. Den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreicht die Zarzuela in den 1890er Jahren als rund tausend Vorstellungen des spanischen Musiktheaters pro Jahr gezeigt werden. So führen in Buenos Aires in dieser Zeit elf Theatergruppen gleichzeitig ihre Stücke auf. Wobei es üblich ist, bis zu vier verschiedene Zarzuelas am Abend zu zeigen und aus einem Repertoire von über sechzig Musiktheaterstücken zu schöpfen (McCleary 2002: 11-12). Dieser enorme Anstieg an Darbietungen ist eng verknüpft mit dem Aufkommen der neuen Spielvariante der Zarzuela, dem Género Chico, das in jener Zeit von Spanien nach Argentinien kommt. Die schon in ihrem Entstehungsland erfolgreichen kurzen Musiktheaterstücke der Komponisten Chapí, Bretón, Chueca, Valverde und Jiménez begeistern auch das argentinische Publikum (Giménez 1996-97: 479). Das Merkmal der Zarzuelas des Género Chico ist, dass sie gezielt auf die Herstellung eines kommerziellen Unterhaltungstheaters ausgelegt sind. Sie haben nur einen Akt und dauern nicht länger als eine Stunde. Nach dem Serienprinzip werden vier Einakter hintereinander an einem Theaterabend angeboten, für die entweder einzeln oder als Ganzes Karten erworben werden können. Viele Autoren und Kompo-

nisten versuchen von dieser Kommerzialisierung des Musiktheaters zu profitieren, was einen enormen Anstieg in der Produktivität kurzer Musiktheaterstücke bewirkt und wodurch die hohen Stückzahlen erreicht werden können, die der Markt verlangt (Neuschäfer 2001: 296-297). Zudem trifft die moderne Zarzuela aus Spanien mit ihren costumbristischen Schauplätzen und Inhalten zu einem Zeitpunkt in Hispanoamerika ein, an dem sich die erst vor kurzem unabhängig gewordenen Länder im Prozess der Suche nach einer eigenen kulturellen Identität und nationalen Werten befinden. Die Literatur, und im speziellen auch das Theater, spielen eine wichtige Rolle in dieser Situation der Neufindung.

Der Übergang in ein nationales Gattungsmuster ist fließend. Zunächst beginnen spanische Schriftsteller ihre Zarzuelas an das Ambiente von Buenos Aires anzupassen. So entsteht unter anderem 1887 *La Gran Avenida* – eine Parodie auf die in Madrid spielende Zarzuela *La Gran Vía* – mit Buenos Aires als Schauplatz der Handlung (McCleary 2002: 14; Aisemberg 2006: 15). Die ersten Zarzuelas, die dann von argentinischen Künstlern verfasst werden, orientieren sich zwar noch an der spanischen Genreästhetik, füllen die Handlung aber mit landestypischen Figuren, Sitten und Redeweisen. Die ersten in Argentinien entstandenen Stücke, die noch explizit den Terminus Zarzuela in ihrem Untertitel tragen, überlassen schon bald den als Sainete criollo bezeichneten Bühnenwerken, als einer eigenen Form des argentinischen Musiktheaters, das Podium. Auf die Beine geholfen haben dem Sainete criollo vor allem auch die dem Publikum aus der spanischen Zarzuela bekannten Schauspieler wie Enrique Gil, Félix Mesa oder Lola y Carlota Millares, die in den ersten Sainetes criollos mitwirken. Dass das lokale Unterhaltungstheater bei den Zuschauerinnen und Zuschauern ankommt zeigt sich daran, dass sich das Teatro Rivadavia ab 1897 auf das Sainete criollo spezialisiert (McCleary 2002: 15).

1890 wird im Teatro Variedades in Buenos Aires die Revista⁴ *De paso por aquí* von Miguel Ocampo mit der Musik von Andrés Abad Antón uraufgeführt. Von diesem Stück inspiriert, widmet sich auch der bekannte argentinische Dramatiker Nemesio Trejo (1862-1916) dem Genre. Trejos Theater verarbeitet inhaltlich die Situation der Immigranten und die politischen Probleme der Jahrhundertwende (Bremer 2014: 32). In seiner ersten Zarzuela *La fiesta de don Marcos*, die Trejo selbst als „ensayo cómico lírico local“ untertitelt, versucht er ein komödiantisches Abbild der Verhältnisse seiner Zeit zu geben. Dieses Stück wird heutzutage als Brücke zwischen der von spanischen Themen und Schauspielern dominierten Theaterstücke und dem Sainete criollo angesehen (Jara 2012). Ebenfalls mit der Musik von Abad Antón und im selben Jahr bringt Trejo *Un día en la capital* hervor. Beide Stücke zeigen einen direkten Bezug zur politischen Aktualität und thematisieren die Entwertung des Papiergelds, die niedrigen Löhne und hohen Lebenshaltungskosten, das Spekulationsfieber und die negativen Eigenschaften der Einwohner von Buenos Aires in Form der Satire. Nicht unerwähnt bleiben soll Trejos erfolgreichstes Stück in dieser Gattung, das 1897 uraufgeführte *Los políticos*. Hier wird zum ersten Mal ein tragisches Ende, der gewaltsame Tod eines der Hauptprotagonisten, gezeigt, was später charakteristisch für das Sainete criollo werden soll (Paz 2002: 142).

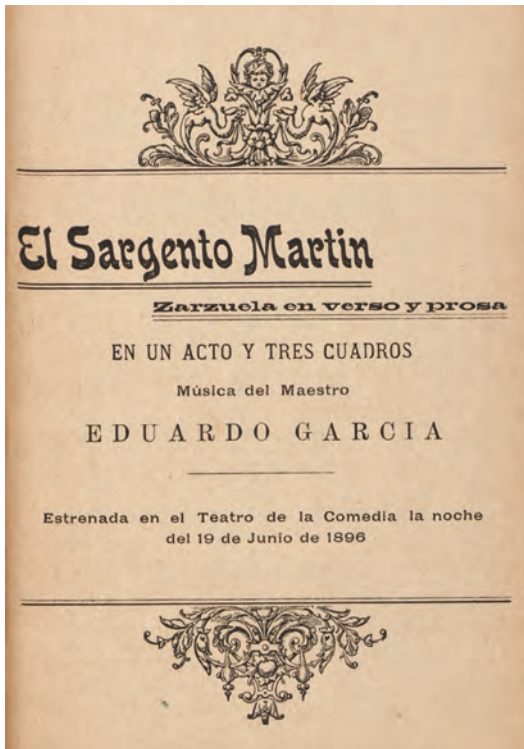
Das typische Sainete criollo ist also ein Stück in einem Akt, unterteilt in drei Bilder, dessen charakteristischer Schauplatz die Stadt, also Buenos Aires, ist. Populäre Typen und Figuren bevölkern die Bühne, lokale Sitten und Gebräuche werden aufgezeigt. Die Verwendung von Populärmusik, eine zeitgenössische Thematik und aktuelle Politikkritik zählen zu den weiteren Merkmalen. Die Pro-

⁴ Zu den Gattungsbegriffen Revista und Sainete siehe den Artikel von Antje Dreyer in diesem Katalog.

sa dominiert über die Epik und in der Sprache finden sich alle Register der Umgangs- und Alltagssprache, wie fremdsprachliche Ausdrücke – vor allem des Italienischen, Elemente der Gaucho-Sprache und des Lunfardo – wieder (Paz 2002: 140).

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wenden sich weitere Schriftsteller der neuen Theaterform zu. Bedeutende Autoren für die Entwicklung des Genres sind Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Enrique de María und Enrique Buttaró. Sie prägen nicht nur die Sprache, Typen und Figuren, die Problematiken und den städtischen Schauplatz als bevorzugtes Ambiente des Sainetes criollo (Paz 2002: 141). Sie treten auch als Regisseure ihrer Stücke in Erscheinung und spielen sowohl für die Entwicklung eines argentinischen Nationaltheaters als auch für die Professionalisierung des Berufsstands der Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie der Schauspielerinnen und Schauspieler in Argentinien eine wichtige Rolle.⁵

Im Folgenden soll ein kurzer Blick auf den Autor Ezequiel Soria geworfen werden, in dessen Werk sich ebenfalls einige Musiktheaterstücke wiederfinden. In der Zarzuela-Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts befinden sich elf Zarzuela-Libretti von Soria, wobei *Justicia criolla*, sein bekanntestes Stück, in fünf Auflagen von 1897 bis 1965 vorhanden ist.



García, Eduardo; Soria, Ezequiel (1899). „El Sargento Martín“. In: Soria, Ezequiel (Hg.). *Zarzuélas Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós

Ezequiel Soria – Autor der *Zarzuélas criollas*

Geboren in San Fernando Valle de Catamarca, kommt Ezequiel Soria (1873-1916) zum Studium nach Buenos Aires, wo er zunächst für Recht und dann für Philosophie und Literatur eingeschrieben ist. Allerdings beendete er keinen der Studiengänge, sondern widmete sich frühzeitig der Schriftstellerei. Er frequentiert unter anderem den berühmten literarischen Salon des Dichters Rafael Obligado im Café Lloverás, wo sich die argentinische, amerikanische und spanische Literaturszene trifft. Dort findet Soria die Inspiration zu seinem ersten Theaterstück *El año 92*, einer politischen Revue mit der Musik von Andrés Abad Antón. Das Stück wird am 31. August 1892 im Teatro Victoria in Buenos Aires uraufgeführt. Darin werden zeitgenössische Ereignisse dargestellt und Politiker parodiert. Das Stück wird für Soria zum Türöffner in die Welt des Theaters.

Es folgen in den 1890er Jahren eine Reihe weiterer Zarzuélas wie die schon erwähnten *El Sargento Martín*, *Amor y lucha* und *Justicia criolla*. Letzteres Stück sorgt für solch einen Aufruhr, dass es heute als Sinnbild des Übergangs vom spanischen zum modernen argentinischen Theater gilt. Soria schreibt *Justicia criolla* an nur einem Nachmittag, um einem Versprechen gegenüber dem Theaterdirektor des Teatro Olimpo nachzukommen. Zur Uraufführung kommt der Schauspieler Enrique Gil, der das Stück auch nach Spanien bringt, wo es einigen Erfolg hat. Die Stücke orientieren sich recht stark am spanischen Modell. Nur *El deber* enthält schon deutlich mehr kreolische Inhalte.

Von seinen Reisen nach Europa, vor allem nach Frankreich, bringt Soria die Vision eines argentinischen Nationaltheaters mit. Dieses soll sich erfolgreicher spanischer Modelle bedienen, gleichzeitig jedoch, mit autochthonen Elementen versehen, dem argentinischen Publikum etwas Neues bieten. Eine zentrale Schwierigkeit, mit der sich das argentinische Theater im ausgehenden 19.

⁵ Trejo und Soria sind beide an der Gründung der Argentores, der Interessensvertretung der argentinischen Theaterautoren beteiligt (Bremer 2014: 32; Foppa 1961: 639).

Jahrhundert konfrontiert sieht, sind die überwiegend aus Spanien stammenden Schauspielerinnen und Schauspieler, die nur selten in der Lage sind, argentinische Typen und lokale Eigenheiten überzeugend darzustellen. Die argentinischen Schauspieler wiederum sind schlecht ausgebildet und können die neue urbane Alltagswelt nur unzureichend verkörpern. Unterstützung für sein Vorhaben, das Theater in Argentinien zu erneuern findet Soria bei Schriftstellern wie Martín Coronado, Nicolás Granada, Lucio V. Mansilla und beim Politiker Bartolomé Mitre. In Soria entsteht der Gedanke, ein wahrhaft argentinisches Theater zu schaffen. Gemeinsam mit Enrique García Velloso und Mariano Galé plant er eine Kampagne und gründet ein Ensemble, das ausschließlich argentinische Autoren auf die Bühne bringt. Zudem gründet er 1901 gemeinsam mit dem spanischen Schauspieler Mariano Galé eine Ausbildungsstätte für das neue argentinische Nationaltheater, die Academia del Teatro Nacional para la formación de actores y cantantes líricos (Nationale Theaterakademie für Schauspiel- und Gesangsausbildung). Die Akademie stellt einen wichtigen Vorläufer für die später in Buenos Aires entstehenden Schulen für Theater und Schauspiel dar.

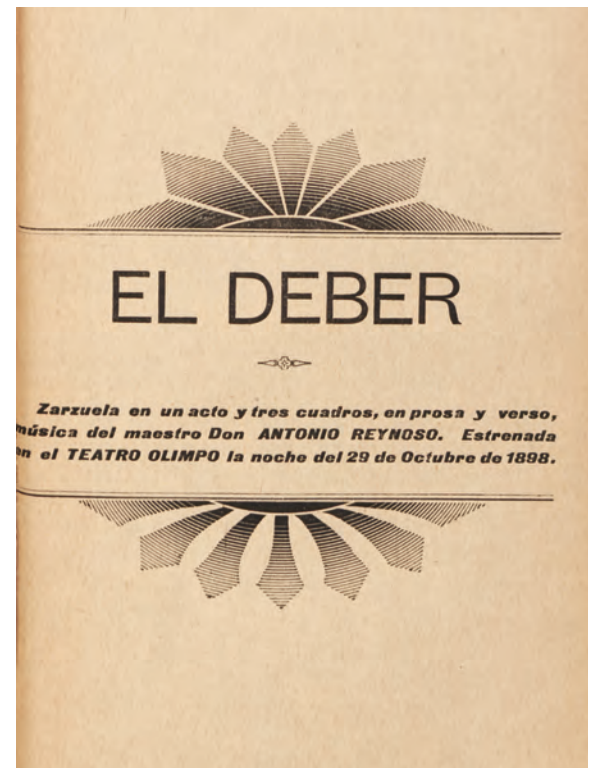
Soria macht mit seinen Stücken und seinem Engagement für die künstlerische Bildung das argentinische Theater gesellschaftsfähig. Er engagiert sich weiterhin für die Belange von Kunst- und Literaturschaffenden. So erwirkt er erstmalig in der Geschichte des argentinischen Theaters, dass ein Unternehmer Urheberrechtsabgaben zahlen muss. Des Weiteren ist Soria nicht nur Direktor seiner selbstgegründeten Theaterakademie, sondern auch Begründer und Präsident der Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) und Mitglied in der Asociación Argentina de Actores. Seine letzten Arbeitsjahre widmet er der Biblioteca del Congreso.

Ein auffälliges Merkmal des argentinischen Theaters der Jahrhundertwende ist der Bezug zu aktuellen politischen Geschehnissen. 1901 erscheint Sorias politisch wichtigstes Stück *Política Casera*. Hier kritisiert er die korrupten politischen Verhältnisse, vor allem im Rahmen der Kandidatenwahl für die Präsidentschaft. Dabei stellt er insbesondere die gegenseitige Denunziation und das rücksichtslose Vorgehen zur Erlangung politischer Ziele in Frage. In diesem Stück verlässt Soria allerdings das klassische Sainete criollo sowohl was die Form angeht – das Stück ist in zwei Akten – als auch was die Figuren betrifft. Insgesamt verfasst Soria noch weitere erfolgreiche Bühnenstücke, darunter 1916 auch das Sainete criollo *Yankees y Criollos* (Bosch 1969; Zayas de Lima 1990: 274-276; Pellettieri 2002: 148-151; Foppa 1961: 638-639).

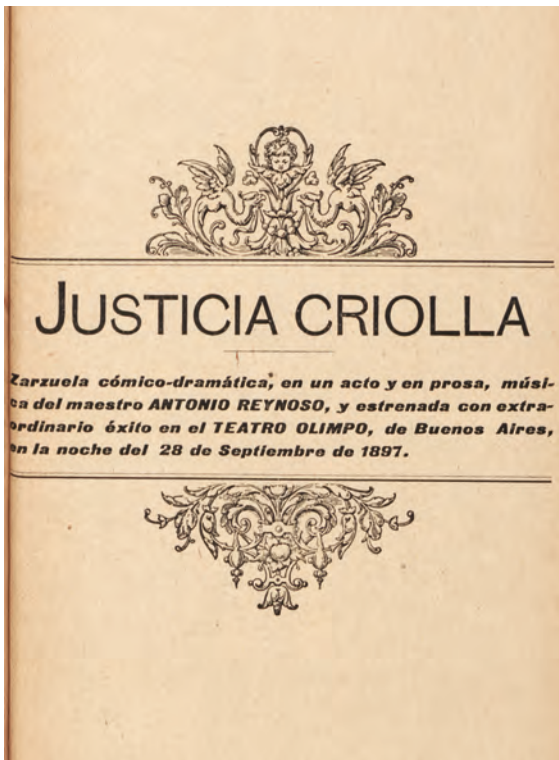
Justicia criolla: ein Beispiel für das neue musikalische Populärtheater in Argentinien

Justicia criolla (1897) von Ezequiel Soria wird als Schlüsselstück angesehen, da es mit seinem Erfolg beim Publikum unmittelbar an die spanischen Zarzuelas anknüpft und sich gleichzeitig davon unterscheidet, indem es ein neues nationales Populärtheater verkörpert. Dieses Stück ist eine der ersten literarischen Erwähnungen des Tangos, gleichsam wird der Tanz auf der Bühne vorgeführt.

Die Zarzuela besteht aus einem Akt aufgeteilt in sechzehn Szenenbilder.



Reynoso, Antonio; Soria, Ezequiel (1899). „El deber“. In: Soria, Ezequiel (Hg.). *Zarzuelas Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós



Reynoso, Antonio; Soria, Ezequiel (1899).
„Justicia criolla“. In: Soria, Ezequiel (Hg.).
Zarzuelas Criollas. Buenos Aires: Padró & Rós

Die Handlung spielt in einem *conventillo*, also einem Ort, an dem typischerweise in den Vororten von Buenos Aires die migrantische Bevölkerung in vielen kleinen Zimmern um einen zentralen Hof und mit gemeinsamer Küche und Bad wohnt und der mit der Entstehung der argentinischen Populärkultur assoziiert wird.

Eröffnet wird das Stück mit dem Chor der bürgerlichen Frauen, die mit ihrem Lied aufgeregt die am Abend stattfindende Feier anlässlich des Geburtstages von Teresa, der Hauptprotagonistin, ankündigen. Eben jene Teresa, Verlobte des Soldaten Fernando, wird von Fermin, Sohn eines Gutsbesitzers, dazu erpresst, den Abend mit ihm zu verbringen. Fermin ist im Besitz eines Schriftstücks, das beweist, dass Teresas Vater, Gregorio, vor einigen Jahren einen Mann getötet hat. Wenn Teresa sich auf die Forderungen Fermins einlässt, so übergibt er ihr jedoch das Schriftstück und Gregorio kann vor dem Gefängnis bewahrt werden. Was Teresa allerdings nicht weiß ist, dass derjenige, den ihr Vater getötet hat, ein Auftragsmörder war. Diesen hatte der Gutsbesitzer auf Gregorio angesetzt, nachdem Gregorio sich vor die Frau eines befreundeten Soldaten gestellt hatte, an der der Gutsbesitzer sich vergehen wollte. Die Tat ist also in Notwehr geschehen. Teresa aber, in der Hoffnung ihren Vater retten zu können, lässt sich auf die Forderungen Fermins ein. Als ihr eifersüchtiger Geliebter Fernando von der Geschichte erfährt, geht er auf den Sohn des

Gutsbesitzers los und tötet ihn. Am Schluss ist Fernando entschlossen, sich den Richtern zu stellen und auf Freispruch für seine Tat zu hoffen, denn alles geschah ja im Sinne der „justicia á la criolla“ (Reynoso/Soria 1899: 134).

Der Plot weist Zarzuela-typische Elemente auf: die Helden und Heldinnen sind ehrenhafte Leute aus dem einfachen Volk, während in Opposition dazu die Oberschicht als besitzergreifend und betrügerisch dargestellt wird. Auch wenn das Ende in gewisser Weise offen bleibt, da das Publikum nicht erfährt, ob Fernando freigesprochen wird oder nicht, so ist die Ehre der Teresa jedoch wiederhergestellt und alle Zweifel an der jungen Liebe sind ausgeräumt. Ergänzt werden die zentralen Figuren um zwei Typen, die porträthaft als von der Handlung ablösbare Bilder gezeigt werden: Benito, der farbige Portier im Parlament und José, der galizische Portier bei Gericht. Mit diesen beiden Figuren wird die argentinische, multiethnische Populärkultur in Szene gesetzt, wie an folgendem Beispiel veranschaulicht werden kann. In dieser geht es darum, mit welchem Tanz das Geburtstagsfest am Abend eröffnet werden soll und Benito ergreift das Wort:

HOMB. 1°	Un vals!
UNOS	No, no, tangos.
OTROS	Cuadrillas!
BEN[ITO]	Cómo bueno criollo, propongo que se abra la sesión con un tango y si la mayoría está por la afirmativa, ya pueden rasgar sus cuerdas los guitarristas.
TODOS	El tango, el tango!
BEN.	Qué pronto lo arreglé! Para manejar mayorías tengo muy buena muñeca. (<i>Tocan y bailan el tango. Después del tango continúa la escena hablada [...]</i>)

(Reynoso/Soria 1899: 129).

Obwohl in diesem Stück das gesprochene Schauspiel über die gesungenen Passagen überwiegt, ist es genau die hier veranschaulichte Art des Umgangs mit populärer Musik und Tanz, die dazu beiträgt, dass die Zarzuela eine eigene, argentinische Ästhetik annimmt. Der *bueno criollo* wird als stolzer und selbstbewusster Charakter dargestellt, der sich vor dem Publikum nicht nur zu seiner Vorliebe für den populären Tanz bekennt, sondern auch die Masse dafür begeistern kann. Es ist die Populärkultur des *criollismo*, also der ethnischen, kulturellen und sprachlichen Vermischung, die hier als Option einer distinktiven, eigenen Identität für die argentinische Bevölkerung aufgezeigt wird. In diesem Ausschnitt deutet sich bereits an, was im argentinischen Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgebaut wird: die selbstreflexive Darstellung der eigenen, urbanen und sich wandelnden Populärkultur. Die Gattung des Sainete criollos besteht noch bis in die 1920er Jahre hinein fort bis sie dann von neuen Theater- und Kunstformen abgelöst wird.

Die argentinischen Bestände in der Zarzuela-Sammlung ergänzen die umfangreichen Bestände des Ibero-Amerikanischen Instituts zu den argentinischen Theater- und Romanzeitschriften und zur Biblioteca criolla und geben gemeinsam ein umfassendes literarisches und musikalisches Abbild der argentinischen Volkskultur im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Bibliographie

Aisemberg, Alicia (2006): „La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo“. In: Pellettieri, Osvaldo (Hg.): *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Galerna, S. 13-28.

Bosch, Mariano G. (1969): *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar-Hachette.

Bremer, Thomas (2014): „Immigrantentheater und Theaterzeitschriften in Argentinien 1890-1920“. In: Altekürger, Peter/Carrillo Zeiter, Katja (Hg.): *Von Liebe, Mord und Alltag. Die Sammlung argentinischer Theater- und Romanzeitschriften des Ibero-Amerikanischen Instituts*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, S. 27-39.

Foppa, Tito Livio (1961): *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentoires.

Giménez, Alberto Emilio (1996-97): „Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina“. In: *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3, S. 475-486.

McCleary, Kristen (2002): „Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900“. In: *Studies in Latin American Popular Culture* 21. <http://www.jmu.edu/lacs/wm_library/mccleary_zarzuela.pdf> (letzter Zugriff am 19.11.2016).

Jara, Juan Carlos (2012): *Nemesio Trejo. De la payada al género chico*. <<http://www.otrabuenosaires.com.ar/nemesio-trejo/>> (letzter Zugriff am 20.11.2016).

Neuschäfer, Hans-Jörg (2001): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.

Paz, Marta Lena (2002): „Argentina“. In: Casares Rodicio, Emilio (Hg.): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamerica I*. Madrid: ICCMU, S. 138-144.

Pellettieri, Osvaldo (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.

Reynoso, Antonio/Soria, Ezequiel (1899): „Justicia criolla“. In: Soria, Ezequiel (Hg.): *Zarzu-elas Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós.

Zayas de Lima, Perla (1990): *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Einblicke in die Sammlung



Moreno Torroba, Federico; Romero, Federico; Fernández Shaw, Guillermo (1932). *Luisa Fernanda*. No. 4: *Duetto de la flor*. Madrid: Unión Musical Española

2

LUISA FERNANDA
Comedia lírica en tres actos.

Libro de
F. ROMERO y G. FERNÁNDEZ SHAW.

Música del Mtro.
F. MORENO TORROBA.

Nº 4. DUETTO DE LA FLOR.
CAROLINA Y JAVIER.

CAR.
Ca-ba.

Andante mosso.

lle - ro del al - to pla - me - ro ¿dón - de ca - mi - na tan pin - tu - re - ro?

Los ca - mi - nos que van a la glo - ria son pa - ran -

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA - Editores.
Bilbao, Madrid, Barcelona, Valencia,
Santander, Almería, Almería y París.

Tous droits d'impression publique de reproduction
réservés pour tous pays.
Copyright 1932 by Unión Musical Española.

1937/1945

Moreno Torroba, Federico; Romero, Federico; Fernández Shaw, Guillermo (1932). *Luisa Fernanda*. No. 4: *Duetto de la flor*. Madrid: Unión Musical Española, S. 2



Moreno Torroba, Federico; Sepúlveda, Rafael; Manzano, José (1925). *La mesonera de Tordesillas*. No. 12: *No me le pise nadie*. Madrid: Edimes



Moreno Torroba, Federico; Romero, Federico; Fernández Shaw, Guillermo
(1939). *Monte Carmelo*. Madrid: Unión Musical Española



**EL BARBERILLO
DE LAVAPIES**

ZARZUELA EN TRES ACTOS

PARTITURA

LETRA DE
LUIS MARIANO DE LARRA

MUSICA DE
F. A. BARBIERI

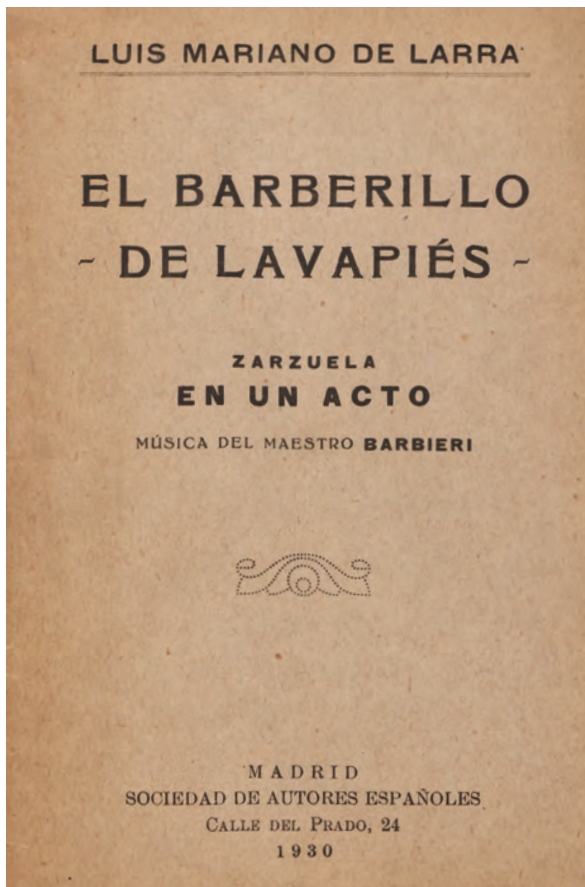
UNION MUSICAL ESPAÑOLA
SOLYDA S

Carrera de San Jerónimo, 20
MADRID - 14

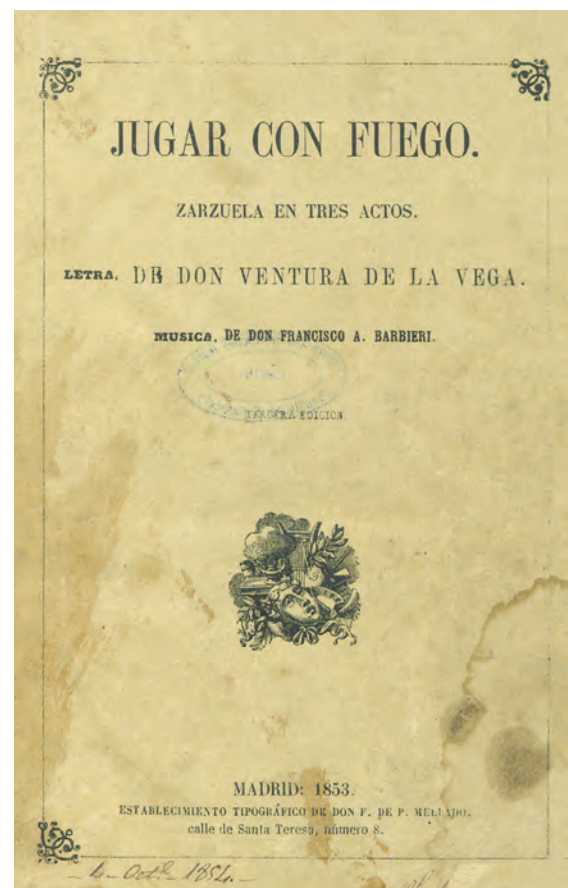
5060

[illegible]

47

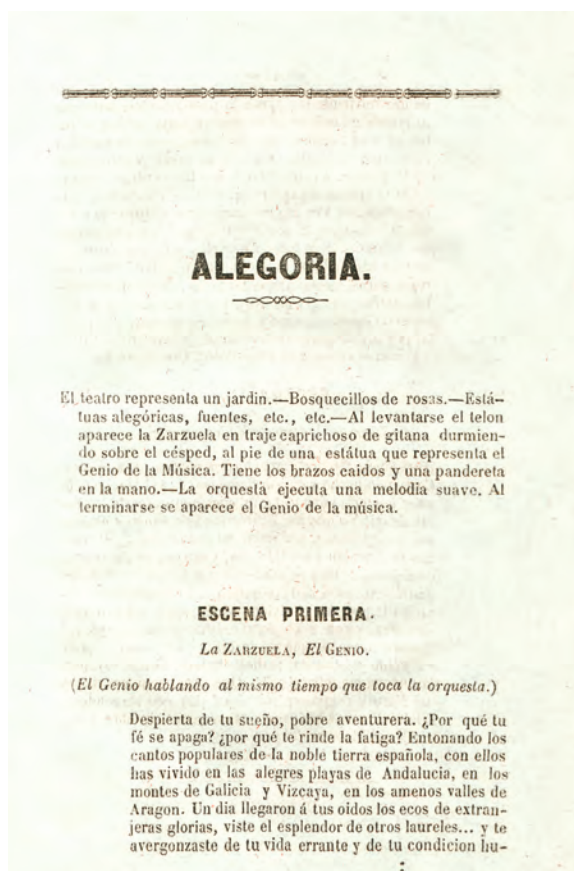


Barbieri, Francisco Asenjo; Larra, Luis Mariano de (1930).
El barberillo de Lavapiés. Madrid: Sociedad de Autores Españoles



Barbieri, Francisco Asenjo; Vega, Ventura de la (1853).
Jugar con fuego. Madrid: Mellado

Arrieta, Emilio; Barbieri, Francisco Asenjo; Gaztambide, Joaquín; Hurtado, Antonio; Olona, Luis (1856).
La Zarzuela. Madrid: Rodríguez



Arrieta, Emilio; Barbieri, Francisco Asenjo; Gaztambide, Joaquín; Hurtado, Antonio; Olona, Luis (1856). *La Zarzuela*. Madrid: Rodríguez, S. 3

53.7

Komel

MARINA

ÓPERA ESPAÑOLA EN 3 ACTOS

LETRA DE D. FRANCISCO CAMPRODÓN. MÚSICA DE D. EMILIO ARRIETA. REDUCCIÓN POR ISIDORO HERNÁNDEZ.

Propiedad.

N.º 7. ESCENA.

Allegretto.

TEÑORES. *Se ael bien ve - ni - do el bra - vo ca - pi -
Benvenu - to si - a il bra - vo Ca - pi -*

BAJOS. *Se ael bien ve - ni - do el bra - vo ca - pi -
Benvenu - to si - a il bra - vo Ca - pi -*

Allegretto.

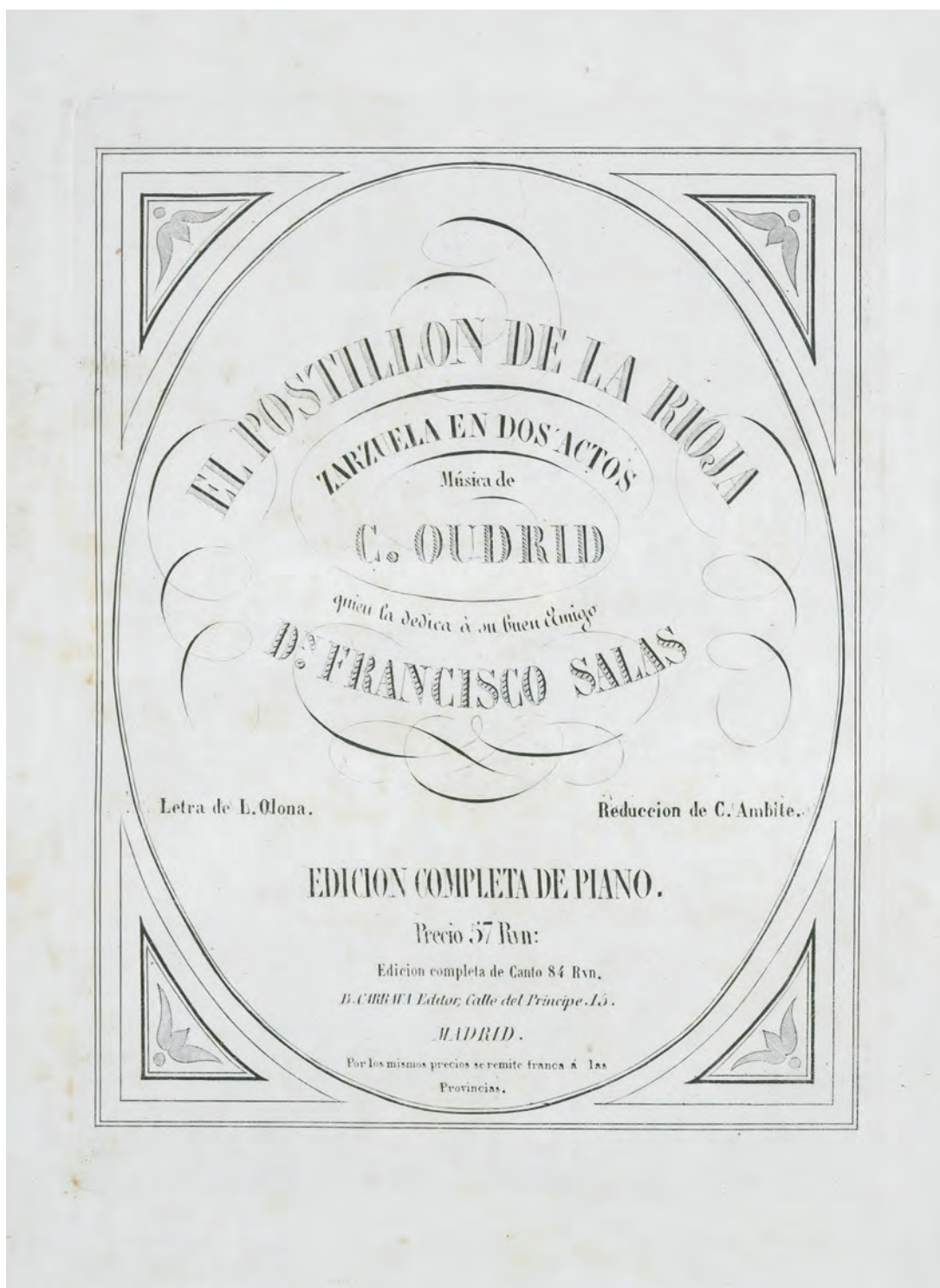
PIANO. *f* *p* *Clarinete* *Cuarteto* *Trompas y Cuarteto*

JORGE. *- tan... sa - lud salud a Jor - ge ma - ri - no sin i - gual.
tan... ev - vi - va ev - vi - va Gior - gio ma - ri - no sen - za e - gual.*

Violín Iº *Flauta* *p*

Sociedad anónima CASA DOTESIO. MADRID-BILBAO. [21]

Arrieta, Emilio; Camprodón, Francisco; Hernández, Isidoro (um 1910).
Marina. No. 7: Escena. Madrid: Casa Dotesio, S. 1



Oudrid, Cristóbal; Olona, Luis (um 1856).
El postillón de la Rioja. Madrid: Carrafa



Chueca, Federico; Valverde, Joaquín; Vega, Ricardo de la (1889). *El año pasado por agua. No. 2: Mazurka de los paraguas*. Madrid: Zozaya.

EL AÑO PASADO POR AGUA.
Letra de D. R. de la VEGA.
MÚSICA DE LOS MTROS.
CHUECA Y VALVERDE.

Pr. 6 Ptas.

Propiedad.

Nº 2. "MAZURKA" de los paraguas.
Aire de Mazurka.

PIANO.

VIRAO. *UNA JOVEN.*
Ha gozado el lavorio - it me dos pa - la - bras, so lo dos pa - la - bras. Va este asaltarme - jo.

VIRAO.
sive acer - ca con la pun - ta del pa - ra - guas. Yo le supli - co a mí po - ca precau - ción.

ZOZAYA, Editor. Z. 1445 Z. Coprt. de S. J. L. L. MADRID.

Chueca, Federico; Valverde, Joaquín; Vega, Ricardo de la (1889). *El año pasado por agua. No. 2: Mazurka de los paraguas*. Madrid: Zozaya, S. 1

LA ALEGRIA DE LA HUERTA

Zarzuela en un acto y tres cuadros.

Original de los Sres.
E. G. ALVAREZ Y A. PASO.

REDUCCION POR M. BRULL.

Música del Mtro.
FEDERICO CHUECA.

N.º 1 A. CANCION DE LA GITANILLA.

Pr. 6 Pts.

CORO GENERAL.

All.^o justo.

CORO.

PIANO.

ff *p* *ff*

Lagi.ta.ni.llaquevienehaciaaqui

MARIA.

p *ff* *p*

que setraerálagachiporaqui

Gi - ta - ni - coes.pe.rateunmo.men.to quea tu

p

ve - ra llegaesta ga - chi a can - tar con penaysenti.mien.to la cancion - ci.cadel churum.

ALMAGRO Y C. Editores.

A. y C.º 8664.

Madrid, Precios 5. 15

Chueca, Federico; García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio (1900).
La alegría de la huerta. No. 1: Canción de la Gitanilla. Madrid: Almagro, S. 15

EDICIÓN ZOZAYA.

EL DUO DE LA AFRICANA

ZARZUELA EN UN ACTO
Letra de
M. ECHEGARAY

Música
del
maestro



M. F. CABALLERO

ZOZAYA, EDITOR.

TELÉFONO 206

Proveedor de la Real Casa y de la Escuela N. de Música
ALMACÉN DE MÚSICA Y PIANOS
34, Carrera de San Jerónimo, 34
MADRID

PROPIEDAD PARA TODOS
LOS PAÍSES
Sac. de Brindis

Fernández Caballero, Manuel; Echegaray, Miguel (um 1893).
El duo de la Africana. Madrid: Zozaya



Alonso, Francisco; Tellaache, José (1924). *La linda tapada*. No. 10: *Marcha de los alguaciles*. Madrid: Música Española



Alonso, Francisco; Serrano, Emilio; Fernández Ardavín, Luis (1924).
La Bejarana. Madrid: Música Española



Alonso, Francisco; González del Castillo, Emilio; Martínez Román, Luis (1926). *La Calesera*. No. 8: Pasa-calle de los chisperos y guardias de corps. Paris: Ed. Espagnoles Julio Garzón



Alonso, Francisco; Lozano, Francisco; Mariño, José (1927).
Las castigadoras. Fox-Trot. Bilbao: Unión Musical Española



Alonso, Francisco; Belda, Joaquín; Lozano, Francisco; Arroyo Lamarca, Enrique (1929).
Las cariñosas. No. 4: Schottisch de la Lola. Bilbao: Unión Musical Española



Alonso, Francisco; Vela, Joaquín; López Campúa, José (1932). *¿Qué pasa en Cádiz?*
No. 6: *Las estrellas de Hollywood*. Bilbao: Unión Musical Española



Alonso, Francisco; Llabrés, Pedro; Lerena, José (1939).
Rosa la pantalonera. No. 5: Rosa. Madrid: S. n.



Alonso, Francisco; Fernández Ardavín, Luis (1941).
Manuelita Rosas. Madrid: Unión Musical Española

Calleja, Rafael; Viérgol, Antonio (1908).
Las bribonas. No. 3: Tientos.
 Madrid: Casa Dotesio, S. 1

LAS BRIBONAS
 Zarzuela en un acto.

Letra de
D. Antonio M. Viérgol.
Propiedad.
Música del autor:
Rafael Calleja.

III. 3 TIENTOS.
 Tiempo de Tango.

PIANO.

Sociedad anónima CASA DOTESIO, MADRID-BILBAO.
 Por: L. E. DOTESIO et C^o 47, Rue Vivienne.
 Copyright by CASA DOTESIO 1908.

Printed in Spain
 41672

Tous droits d'exécution publique de reproduction,
 de traduction et d'arrangement réservés pour tous pays
 compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

COUPLETS PARA REPETIR

Con la ley del Terrorismo !
 Maura nos quiso asustar,
 y como le ocurre en todo,
 se la tuvo que guardar.
 Y aun hay tontos que aseguran
 que es un hombre de valor;
 y de todo lo que dice...
 ¡Vaya calor!
 No hace nada el buen señor.

—

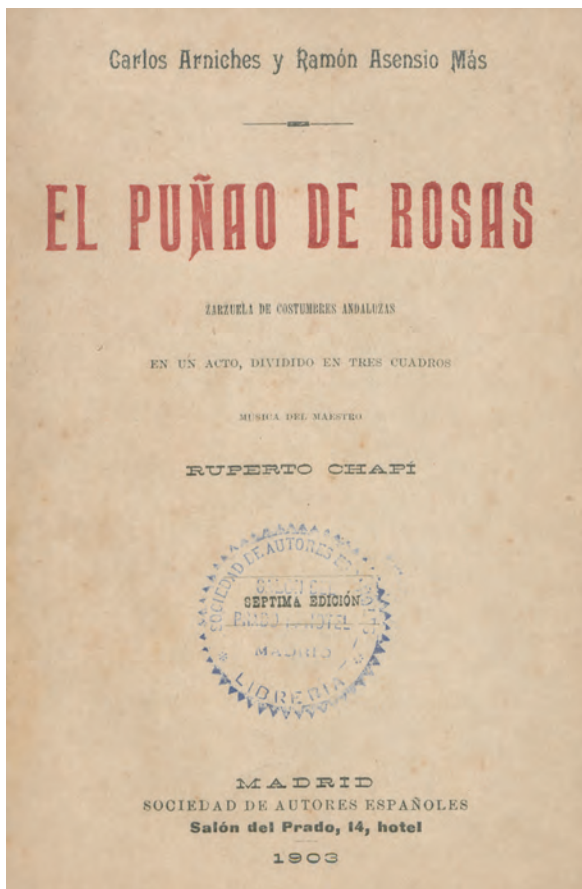
Juan Herrero, el asesino
 de la señora Meliá,
 hace tiempo no parece
 ni se sabe dónde está.
 El día menos pensado
 cuando no se acuerden ya,
 de seguro se presenta...
 ¡Vaya calor!
 Se presenta concejal.

—

Ese grupo que se llama
 de la Solidaridad,
 viene á ser una ensalada
 en la que no falta *na*.
 Pues Cambó hace de *lechuga*
 y Salvatella de *sal*,
 el *aceite* es Soladrígues...
 ¡Vaya calor!
 Y el *vinagre* Cadafalch.

—

Calleja, Rafael; Viérgol, Antonio (41911). „Couplets para repetir“. In:
Las bribonas. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, S. 55.



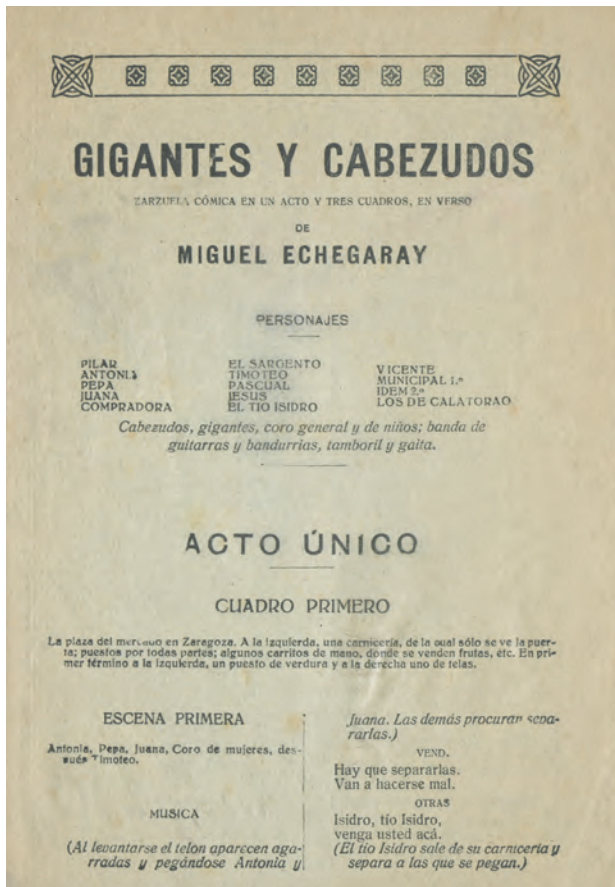
Chapí, Ruperto; Asensio Más, Ramón; Arniches, Carlos (1903). *El puño de rosas*. Madrid: R. Velasco



Chapí, Ruperto; Asensio Más, Ramón; Arniches, Carlos; Argenta, Ataúlfo (1962). *El puño de rosas* [LP]. San Sebastián: Alhambra



Chapí, Ruperto; Ramos Carrión, Miguel (1912).
La Bruja. Buenos Aires: F. Ucha y E. Closa



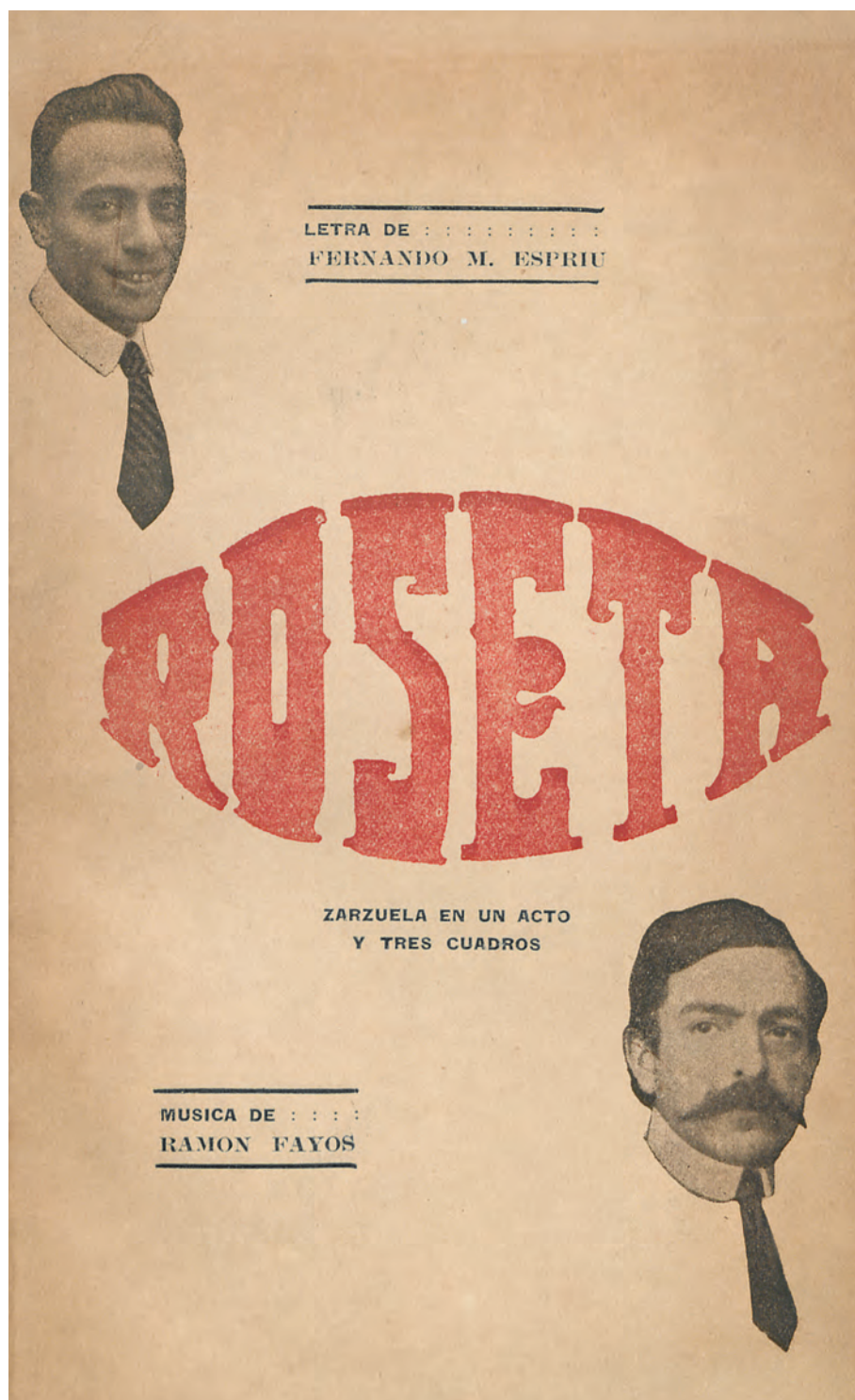
Fernández Caballero, Manuel; Echegaray, Miguel (um 1900).
Gigantes y cabezudos. S.l.: S.n.



Fernández Caballero, Manuel; Echegaray, Miguel ; Argenta, Ataúlfo (1962).
Gigantes y cabezudos [LP]. San Sebastián: Alhambra



Falla, Manuel de; Fernández Shaw, Carlos (1913).
La vie brève. Paris: Max Eschig & Cie



Fayos, Ramón; Espriu, Fernando (1920). *Roseta*. S.l.: S.n.



Guerrero, Jacinto; Romero, Federico; Fernández Shaw, Guillermo (1970). *La rosa del azafrán*. Madrid: Unión Musical Española



Guerrero, Jacinto; Romero, Federico; Fernández Shaw, Guillermo ; Perera, José (1962). *La rosa del azafrán* [LP]. San Sebastián: Columbia



Guerreo, Jacinto; Fernández-Shaw, Guillermo; Fernández-Shaw, Rafael (1951).
El canastillo de fresas. Madrid: Anga y Compañía



Guerrero, Jacinto; Ramos Martín, José (1925). *Maria Sol*.
No. 2: *Canción de la carta*. Bilbao: Unión Musical Española



Guerrero, Jacinto; Fernández Ardavín, Luis (1933). *El ama*.
Nr. 3: *Las ofrendas*. Madrid: Faustino Fuentes

Luna, Pablo; Moyrón, Julián (1916).
Los Cadetes de la Reina. Montevideo: Capelli



Luna, Pablo; García Álvarez, Enrique; Paso, Antonio (1918).
El niño judío. Madrid: Sociedad de Autores Españoles



Luna, Pablo; González del Toro, Ricardo; Paso, Antonio (1923).
Benamor. Madrid: Música Española

ANTONIO LÓPEZ MONÍS

EL PÁJARO AZUL

ZARZUELA EN DOS ACTOS
EL SEGUNDO DIVIDIDO EN TRES CUADROS,
EN PROSA, ORIGINAL

MUSICA DEL MAESTRO
MILLÁN

Estrenada en el teatro Tívoli, de Barcelona,
el 5 de marzo de 1921.



Copyright by the López Monís.

:::: MADRID ::::
-:- SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES -:-
-:- -:- PRADO, 24. -:- -:- -:-

Millán, Rafael; López Monís, Antonio (1921). *El pájaro azul*.
Madrid: Sociedad de Autores Españoles

LA DOLOROSA

Zarzuela en dos actos.

N.º 3 = Nana y escena

DOLORES, JUANA, RAFAEL y PERICO.

Letra de
Juan José LORENTE

Música del Mtro
J. SERRANO

And.^{no} tranquilo *p* **DOLORES**

Duerme, mi te - so - ro, que ya estoy con - ti - go y ya no te

fal - tan be - sos ni ca - lor. Duermee en mi re - ga - zo, ra - yi - to de

lu - na, duermee en es - ta cu - na que te da mi a - mor. Tu ma - dre te ve - la, es - tre - lli - ta

Serrano, José; Lorente, Juan José (1930). *La Dolorosa*.
No. 3: Nana y escena. Madrid: Unión Musical Española, S. 14



Usandizaga, José María; Martínez, Gregorio (um 1914).
Las golondrinas. Madrid: Biblioteca Renacimiento



Usandizaga, José María; Martínez, Gregorio;
 Argenta, Ataúlfo (1962). *Las golondrinas* [LP].
 San Sebastián: Alhambra

LA DEL SOTO DEL PARRAL

Zarzuela by Soutullo y Vert

**LUIS SAGI-VELA
DOLORES PEREZ
JESUS AGUIRRE
LUISA DE CORDOBA**



A High Fidelity Recording

FM 68



Coros de la Radio Nacional de España
Orquesta de Cámara de Madrid
Conducted by ENRIQUE NAVARRO
Musical Supervisor DANIEL MONTORIO



Soutullo, Reveriano; Vert Carbonell, Juan; Carreño, Anselmo (o. J.).
La del soto el parral [LP]. New York: Montilla

Vives, Amadeo; Frutos, Luis Pascual; Argenta, Ataúlfo (1962). *Maruxa* [LP]. San Sebastián: Alhambra



Vives, Amadeo; Frutos, Luis Pascual (1916). *Maruxa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles



CUADRO TERCERO

La era de Peribáñez, en las afueras de Ocaña, cuyo pardo caserío se ve a la derecha del telón del foro. A la izquierda, la zaga de una galera de acarrear, que cierra el segundo término. En el mismo término de la derecha, el chozo de refugio de los gañanes, hecho de palos y cañizos. De la pared exterior del mismo cuelga un zaque de agua. En el fondo, la parva, medio trillada. Sobre ella, un trillo, abandonado. En último término de la izquierda, una alta pirámide de paja. Al fondo izquierda, campos de rubios trigos. A pleno sol.

TRES GAÑANES y un MAYORAL están aventando la parva al lado de la pirámide de paja. Dentro, la voz de OLMEDO.

MUSICA

OLMEDO.

A la fuente de la Zarza,
a beber van las mujeres,
porque dicen que se curan
con el agua de la fuente.
Unas van por lo que sufren,
otras van por lo que temen;
unas dicen que está fría,
otras cuentan que caliente.

GAÑÁN 1.º

GAÑÁN 2.º

GAÑÁN 3.º

MAYORAL.

OLMEDO.

Ya canta Olmedo.

¡Siempre cantando!

¡Buen humor tiene!

¡Y hay que escucharlo!

Ayer te vi, Juana Antonia,

caminito de la fuente,

y ya estoy en el secreto

de la enfermedad que tienes.

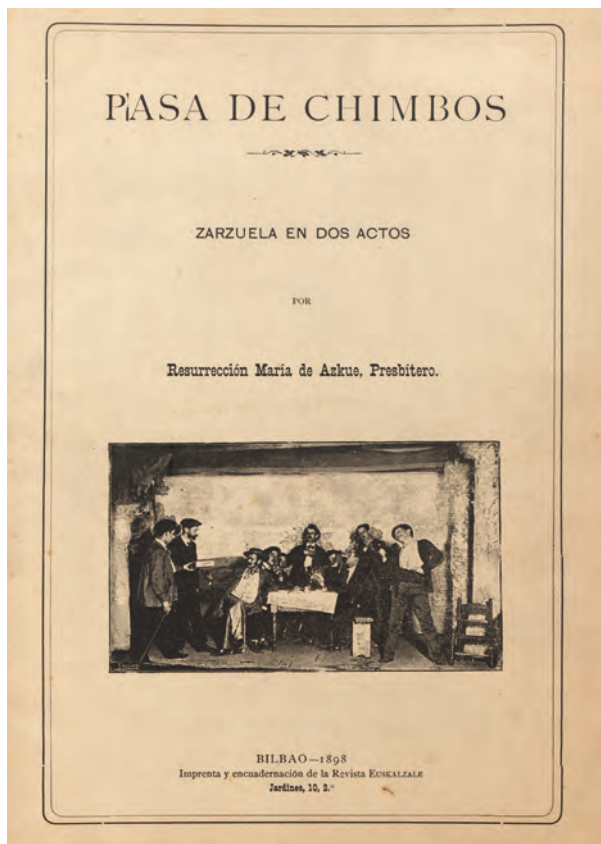
(Sale JUANA ANTONIA por la derecha,

con pañuelo suelto en la cabeza.)

Vives, Amadeo; Fernández-Shaw, Guillermo; Romero, Federico (1927). *La villana*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, S. 63



Guridi, Jesús; Romero, Federico; Fernández-Shaw, Guillermo (1927). *El Caserío*. Madrid: Unión Musical Española



Azkue, Resurrección María de (1898). *Pasa de chimbos*. Bilbao: Impr. de la Revista Euskalzale

II

PASA DE CHIMBOS

ESCENA PRIMERA

ALMASEN, FIERRE, SERENOMIA, GUILMART y demás señoresitas.

(Un estruendo o al menos *Serenomía* canta solo acompañado a voces silbas).

Moderato (Solo)

Tenr. 1.^a (Boca cerrada) Nù lu - si - rui galter - di - ak

Tenr. 2.^a (Boca cerrada)

Esas.

e - mas - te - ga - lak e - ma - lak e - mas - te - ga - lak

e - ma - lak galter - di - ak silas - di - ak silas e - ro - si - dat - di - lak

(V. Guleróni - 1. Guleróni - 2. Tulekóni - 3. Tulekóni - 4. Tulekóni - 5. Alkandóni - 6. Kapióni.)

(A) Al canto la segunda letra se repite sucesiva la primera vez se le levanta los dos primeros y así sucesivamente.

ak ka - pa - te - te - ta - ko kor - doi - ak e - mas - te - ga - lak e - ma - lak e - mas - te - ga - lak

kor - doi - ak e - ma - lak e - ma - lak e - mas - te - ga - lak e - ma - lak e - mas - te - ga - lak

PASA DE CHIMBOS

II

ESCENA SEGUNDA

ALMASEN y poco después FIERRE

ALMASEN. No se presenta mal la cosa. La comiera dice que ha estado muchos años en Bilbao jugando en casa principesal. En la comia ni sintonía mirala ha contemplan herosismo paorista: gente de pluma dispuesta ya al sacrificio, encomas causas recalcen por desquie, chibitos vandelinos. La cláica soñita, peredito a grand. Y con qui modestia ausa recomendade de las cila que en pueblo chiquitismo como Larru no se puede dar gusto como en Bilbao. Que allí habiendo trigo...

FIERRE. (Cae espas) ¿Ande has sido casual?

ALMASEN. A ver los baldanos de la cinta becas infita y noble silas de Larie.

FIERRE. (Hace pausas largas, gime) Serenoma, Serenoma.

ALMASEN. ¡Dijiste, hombre, que se volaban a su sabor.

FIERRE. (Bando Larru.) Serenomita: a ensayar. Que vengan esos tamaras.

ALMASEN. Maestro Fierre ¿no te parece que deberías ensayar la comita, aborreciendo con opipara ostentadía y mansuetudine?

FIERRE. Tú siempre con comita en la boca. Pae desagradar no, querido.

ALMASEN. O en la lengua; y dejame en paz con filosofías y eufas. Voy a hacer otra y no vengo más y no vengo más y no vengo más.

FIERRE. Pademia, hombre.

ALMASEN. La misa tenemos que ensayar.

FIERRE. ¿Pues la de Calabarra no es? Esa ya hemos cantado mil veces: por cada besa una tripa.

FIERRE. Pero tenemos *Santos de Hermanos, Benditos de Hermanos y Ases de Prado*. Y ahora tenemos que ensayar el *fortissimo* aquí para el *cloratorio* que es *clafit*, lo coreo de la carabela para ti tarde... No vengo más y no vengo más.

ALMASEN. Y vendrás siempre. Bueno es pensar en los coreos pero, querido, cuando uno está sin latre... (pausa o silencio). Si algo por ay así, voy a empujar hacia el coreo... (vuelve de repente) en la intensa llama del mar,

Azkue, Resurrección María de (1898). *Pasa de chimbos*.
Bilbao: Impr. de la Revista Euskalzale, S. 10-11



Manent, Nicolau; Campmany y Pahissa, Narcís (1877).
¡La por!! Barcelona: Jepsus

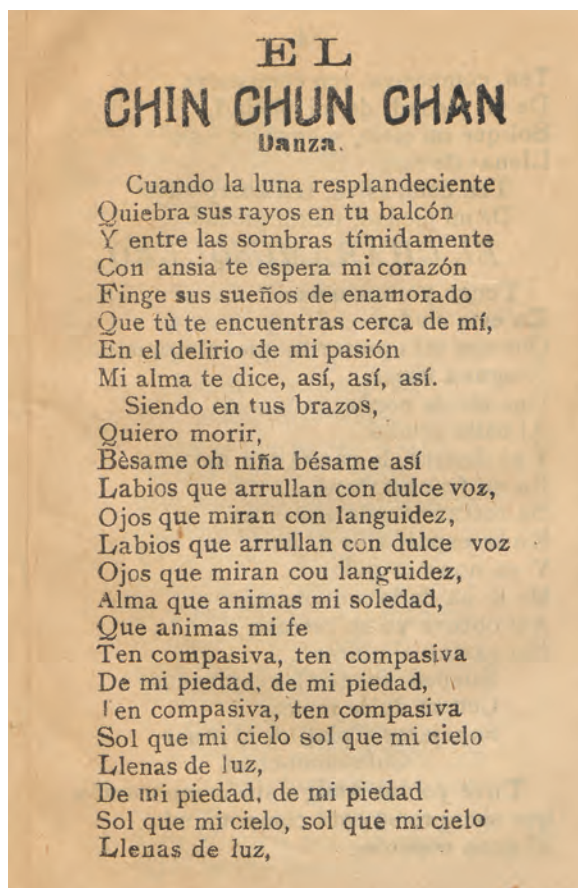


Martínez Valls, Rafael; Capdevila, Lluís; Móra i Alzinelles,
Víctor [um 1947]. *Canço d'amor i de guerra. No. 2: Francina y
Aldeanas*. Barcelona: Musical Emporium

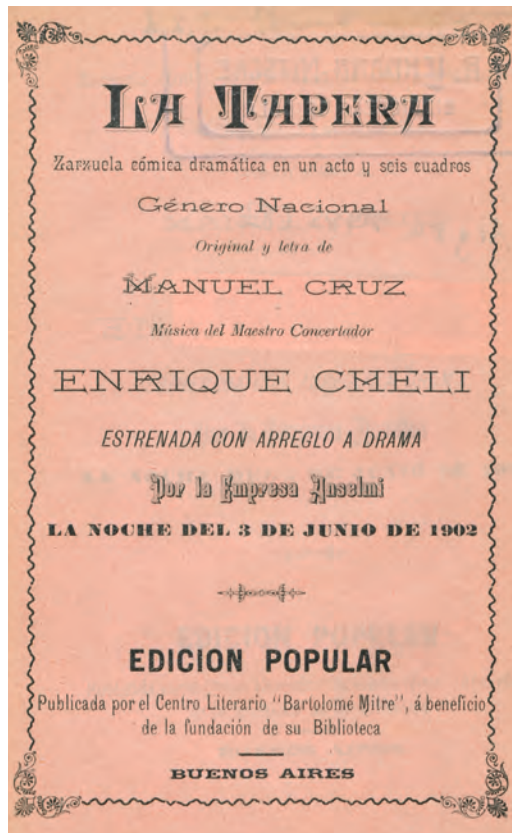


González Sánchez, Marcelino (1915). *Europa roja*.
México: Gómez de la Puente

Posada, José Guadalupe (1904). *Coplas del Charamusquero en la zarzuela „Chin-Chun-Chan“*.
México: Impresora A. Vanegas Arroyo



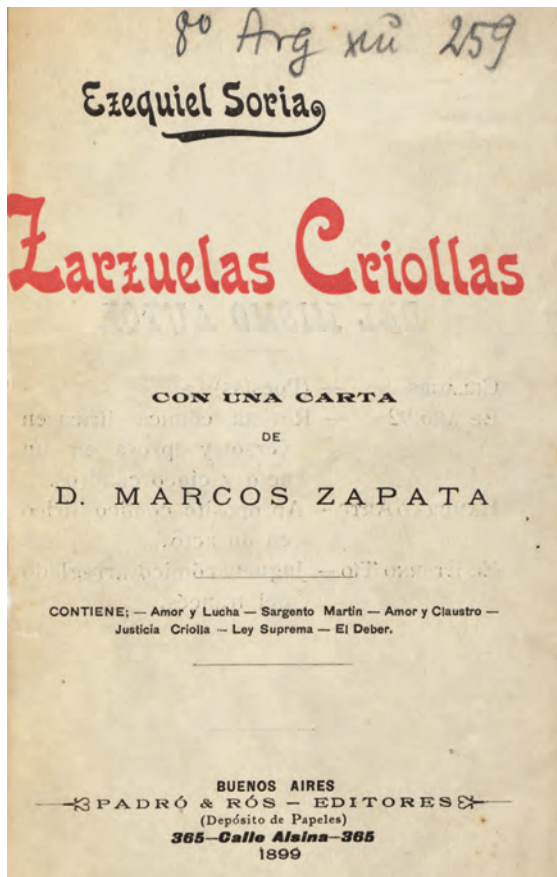
Posada, José Guadalupe; Vanegas Arroyo, Antonio (um 1909).
El chin-chun-chan. México, 3



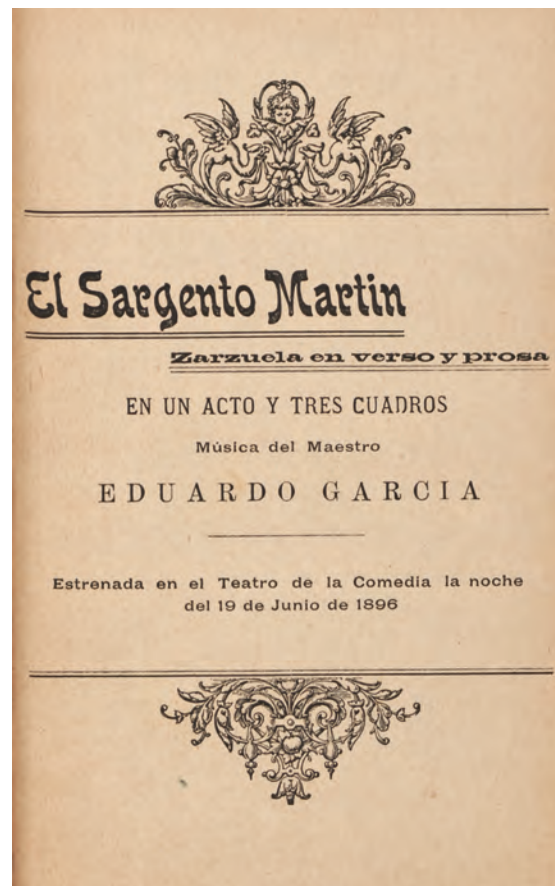
Cruz, Manuel; Cheli, Enrique (um 1902).
La tapera. Buenos Aires: Popular



Palacios, Rafael; Iriarte, Florencio; Pelay, Ivo (1919).
El barrio de los amores. Buenos Aires

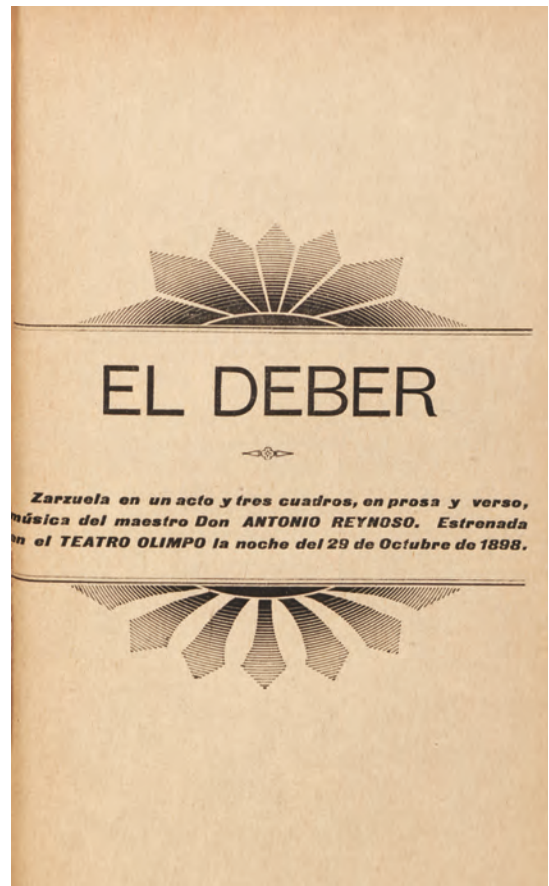
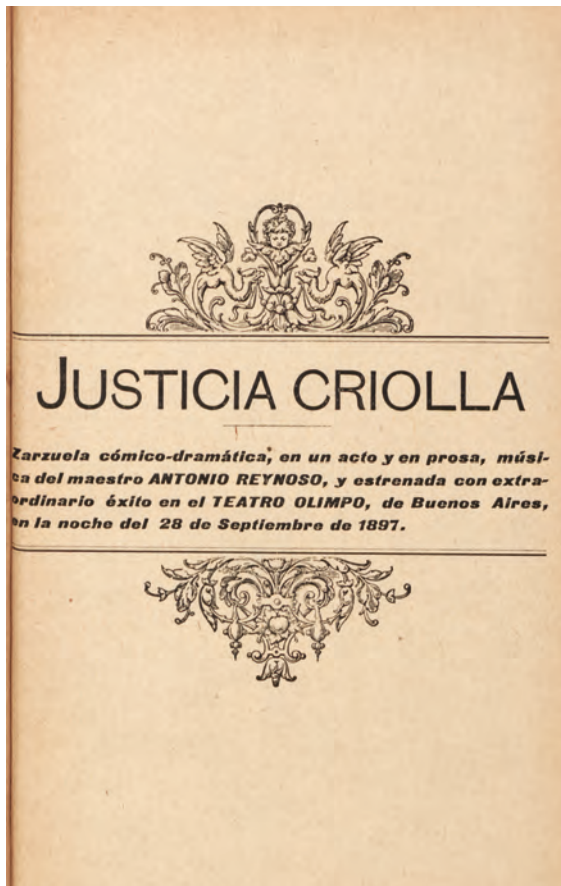


Soria, Ezequiel (Hg.) (1899). *Zarzuelas Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós.



García, Eduardo; Soria, Ezequiel (1899). „El Sargento Martín“. In: Soria, Ezequiel (Hg.). *Zarzuelas Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós

Reynoso, Antonio; Soria, Ezequiel (1899).
„Justicia criolla“. In: Soria, Ezequiel (Hg.).
Zarzuelas Criollas. Buenos Aires: Padró & Rós



Reynoso, Antonio; Soria, Ezequiel (1899).
„El deber“. In: Soria, Ezequiel (Hg.). *Zarzuelas
Criollas*. Buenos Aires: Padró & Rós



D'all Argine, Luis; Martínez, Dionisio; Cabrera, Rafael (1921). *Mar de fondo*. Buenos Aires: Moro & Tello

BIBLIOTECA «TEATRO URUGUAYO» N.º 18

ALBERTO T. WEISBACH

LA CANTERA

ZARZUELA EN UN ACTO



O. M. BERTANI -- EDITOR

Weisbach, Alberto; Bassi, Arturo (1913).
La cantera. Montevideo: Bertani



Lecuona, Ernesto; Guerrero, Felix (1981).
Rosa la China. Zarzuela cubana [LP].
 Madrid: Zacosa



Lecuona, Ernesto; Guerrero, Felix (o. J.).
María la O. Zarzuela cubana [LP].
 New York: Montilla



Lecuona, Ernesto; Guerrero, Felix (o. J.).
El Cafetal. Zarzuela cubana [LP]. New York: Montilla

Autorinnen und Autor

Tobias Brandenberger ist Professor für Iberoromanische und Iberoamerikanische Literaturwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Intermedialität (Musik und Literatur, insbesondere Musikdramatik), der Imagologie, der Kulturtransferforschung und der Gender Studies.
Kontakt: tobias.brandenberger@phil.uni-goettingen.de

Antje Dreyer hat Hispanistik, Germanistik und Komparatistik in Göttingen sowie Santiago de Compostela studiert und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für spanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Europa-Universität Flensburg (Prof. Dr. Marco Th. Bosshard). Ihre Forschungsschwerpunkte sind das spanische Musiktheater, die spanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und Intermedialitätsstudien. In ihrer Dissertation arbeitet sie zur musikdramatischen Gattung der Revista in den Goldenen Zwanzigern.
Kontakt: antje.dreyer@uni-flensburg.de

Ulrike Mühlischlegel ist Referatsleiterin am Ibero-Amerikanischen Institut und betreut in der Bibliothek die Sammlungen zu Spanien, Mexiko, Uruguay und der Karibik. Sie hat Spanische und Portugiesische Philologie sowie Politikwissenschaften in Trier studiert und wurde in Göttingen in Romanischer Sprachwissenschaft mit einer Arbeit zur spanischen und portugiesischen Lexikographie im 17. und 18. Jahrhundert promoviert. Sie unterrichtet an verschiedenen deutschen und ausländischen Universitäten Seminare zur spanischen und portugiesischen Sprachwissenschaft und wissenschaftlichen Methodenlehre. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Sprachpolitik, Sprachkontaktforschung, Neue Medien und die deutsch-spanischen sowie deutsch-lateinamerikanischen Beziehungen in Kultur und Wissenschaft. Kontakt: muehlischlegel@iai.spk-berlin.de

Stephanie von Schmädel ist Fachreferentin für Anglistik und Amerikanistik an der Universitätsbibliothek der Humboldt Universität zu Berlin. Sie hat Spanische und Englische Philologie sowie Bibliothekswissenschaft an der Freien Universität Berlin und der Humboldt Universität zu Berlin studiert. Ihr Bibliotheksreferendariat absolvierte sie am Ibero-Amerikanischen Institut, wo sie auch als Fachreferentin für Brasilien, Portugal und Chile gearbeitet hat. Sie promoviert bei Prof. Dr. Winfried Busse zu einem Thema der sephardischen Soziolinguistik. Kontakt: stephanie.schmaedel@ub.hu-berlin.de



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz